Ю.Васильев
А.Широков

РАССКАЗЫ О РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Издание второе

Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1986

ББК 85.315.3
В34

Васильев Ю. А., Широков А. С.
В34 Рассказы о русских народных инструментах. — 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1986. — 88 с.: ил.

Книга в живой, увлекательной форме знакомит юного читателя со всеми разновидностями русских народных музыкальных инструментов — их устройством, историей и бытованием в наше время.

В $\frac{4905000000-084}{082(02)-86}$ 431-86 ББК 85.315.3

Юрий Александрович Васильев
Александр Семенович Широков

РАССКАЗЫ О РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Издание второе

Красинская. Обложка художника Е. Епишкина, иллюстрации В. Вейцлера.
ор Г. Христиани. Техн. редакторы Ю. Вязьмина, Р. Орлова. Корректор
Л. Юровская.

ИБ № 2051

5. Подп. к печ. 23.01.86. Форм. бум. 70×90 1/16. Бумага тифдручная № 1.
глубокая. Печ. л. 5,5. Усл. печ. л. 6,44. Усл. кр.-отт. 13,76. Уч.-изд. л. 6,27.
ж 120 000 экз. Изд. № 7400. Зак. 2001. Цена 35 к.

ательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

мени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграф-
е СССР по делам издательств, полиграфии и книжной тор-
024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

© Издательство
«Советский композитор», 1976 г.

ВВЕДЕНИЕ

Стояло прохладное туманное утро сентября 1654 года. Москва только проснулась. Ударили в колокола, сначала с «Ивана Великого», потом подал голос «Василий Блаженный». Звоны его мягче, но слышно было так же далеко. С золоченых крестов слетела стая ворон и галок, закружившись черной тучей...

Процессия монахов двинулась вниз к реке Москве. Чернецы сопровождали пять доверху нагруженных подвод. Из-под соломы виднелись то резной завиток, то отполированная деревянная трубочка, то край изящного кузовка. Все это, немилосердно брякая и скрипя, с грохотом двигалось по направлению к деревянному мосту. Крестились встречные прохожие. Обоз, миновав мост и оказавшись в Замоскворечье, свернул налево. Путь его лежал к пустырям и болотам теперешнего Нагатина.

Наконец шествие остановилось. Монахи принялись разгружать подводы. На землю полетели домры и гусли, рожки и свирели, бубны и трещотки... Гора инструментов росла. Потом все это подожгли. Поднялся столб дыма и пламени. Куча занялась вся сразу. Сухая древесина горела с гулом. Не прошло и часу, как все то, из чего умелые руки могли извлечь множество звуков — то печальных, то веселых, — превратилось в золу и тлеющие угли.

Еще «Домострой» считал игру на музыкальных инструментах «грехом равным пьянству», а тех, кто был почитателем этого искусства, православное духовенство причисляло к язычникам и богохульникам, отвлекающим людские души от бога. Только церковное многоголосное пение считалось музыкой, достойной христианина, только церковную музыку надлежало ему слушать и петь.

Средневековая христианская Русь не раз ополчалась на народных музыкантов. Крестьянам и городскому люду под угрозой штрафа запрещалось держать у себя народные инструменты, тем более на них играть. «Чтобы они (крестьяне) бесовские игры в сопели и в гусли и в гудки и в домры не играли и в домах у себя не держали... А кто, забыв страх божий и смертный час, учинит играть и всякие игры у себя держать — править пени по пяти рублев на человека». (Из юридических актов XVII века.) Еще более строгие законы были направлены на борьбу со скоморохами. Эти музыканты были, как мы сегодня говорим, профессионалами, они своей игрой,

плясками и песнями зарабатывали на жизнь. Скоморохи ходили по деревням и городам и показывали представления с песнями и музыкой. Очень часто их остроумные куплеты носили антицерковный характер. Они высмеивали глупых попов, жадных купцов и спесивых бояр. Запрещение скоморохам играть и разрешение жителям «высылать из селений начинающих играть насильно» встречаются в восьми царских грамотах от 1470 года по 1555-й.

Патриарх Никон решил разом освободить Москву от скверны. И вот теперь «бесовские инструменты» отбирали на улицах, в домах, кабаках, словом, везде, где на них могли играть, и сжигали. Горели совершенствовавшиеся веками, может быть, уникальные музыкальные инструменты. Русская национальная музыка понесла чувствительный урон.

Правда, сам народ всегда любил своих музыкантов. Эта любовь спасла и инструменты, и традиции исполнительства на них от полного забвения. А потом нашлись энтузиасты, возродившие их для новой жизни.

Эта книжка расскажет вам о русских народных инструментах, об их истории, возможностях и способе изготовления. Прочтя ее, вы, может быть, задумаетесь над тем, что создавалось людьми многих поколений, что не одну тысячу лет занимало воображение одаренных музыкантов и мастеров. В каждом, даже самом простом музыкальном инструменте — изящество и целесообразность, достигнутые ценой труда, напряженных поисков, а порой и лишений, сквозь которые шел к своей цели древний мастер.

Посмотрите на сцену сегодня. В одном симфоническом оркестре — несколько десятков различных типов инструментов. Но все это многообразие можно разделить по принципу звукоизвлечения на три большие группы. Ударные — барабаны, тарелки, гонги, колокольчики... Духовые — медные и деревянные: флейты, кларнеты, гобои, трубы, валторны, тромбоны... Струнные — щипковые и смычковые: арфы, скрипки, виолончели... Эти инструменты хорошо известны во всем мире, их история более или менее ясна, к их звучанию уже привыкли.

Но на свете есть еще сотни, тысячи музыкальных инструментов, которые бытуют в народе. Некоторые из них собраны и составляют оркестры народных инструментов. А есть еще и такие, которые ждут своего открывателя. И народные инструменты так же легко делятся на три названные группы. Принципиально нового человечество еще не изобрело (в этой книге нет места электронике).

Думается, что читатель вправе задать вопрос: «Для чего же столько инструментов?» Ведь в сущности мелодию можно сыграть на любом из них, кроме, конечно, ударных, хотя... вы узнаете из этой книжки, что и на некоторых ударных она исполнима. Но об этом позже.

Мир, в котором мы живем, насыщен всевозможными звуками. От шорохов и скрипов до ударов прибоя и раскатов грома. Древнейшие обитатели земли слышали примерно то же, что и мы. Но между этим звуковым многообразием и музыкой огромная пропасть, потому что звуки сами по себе — еще не музыка. И когда человек начал воспроизводить их, приманивая птиц и животных, это тоже еще не была музыка.

Человек должен был научиться определенным образом организовывать звуки и вкладывать в их последовательность свои чувства и мысли.

Вот тогда и возникла музыка. Но происхождение музыки — очень сложная и во многом еще неясная проблема, существуют разные гипотезы, выдвинутые учеными. Тем более мы не будем ее касаться в этой книжке.

И все же природа всегда была для человека великим учителем. Познавая природу, открывая ее законы, он учился использовать их. Так возникли и музыкальные инструменты. Ведь принципы, на которых основана их конструкция, тоже заимствованы у природы.

Сравнение и изучение напевов, инструментов, музыкальных традиций разных народов дает современным музыкантам богатый материал, помогающий представить, как зарождалась и развивалась музыкальная культура человечества. И хотя мы посвятили эту книжку русским народным инструментам, иногда для того, чтобы лучше объяснить какое-то явление, мы будем обращаться к инструментам других народов.

Ученые относят появление первых музыкальных инструментов к XIII тысячелетию до нашей эры. Подобно тому как каменные орудия и охотничьи луки появились самостоятельно и в Азии, и в Средиземноморье, и на русской равнине, так и почти одинаковые свистки, погремушки, музыкальные луки изготовлялись обитателями Африки, Европы, Америки. Раньше всех, по-видимому, появились ударные инструменты — конечно, самые простые. Затем — духовые: дудки, свистки, а потом флейты без отверстий из тростника и кости. Много позднее люди научились делать многоствольные флейты, а потом и флейты с отверстиями. Позднее появились струнные, а позже всего — их разновидность — смычковые. В таком же порядке располагается материал в этой книжке.

Но прежде — немного истории.

Язык барабанов

Солнце пекло нещадно. Оставаться в железных латах было невозможно, несмотря на то, что прохладные зеленые валы Индийского океана били миллионами брызг в открытые иллюминаторы.

«Сколько можно торчать у этого загадочного берега?» Васко да Гама вот уже несколько часов огромными шагами мерил палубу флагмана «Сан Габриэл». В голове его вертелись невеселые мысли. Еще бы: все то, что вызывало буйный восторг у дикарей, — все эти стеклянные бусы, железные ножи, куски красной материи — здесь, у берегов Мозамбика, не производило никакого впечатления. Может быть, это сказочно богатая страна? Во всяком случае, подарки, поднесенные ему, о многом говорили. Тут и жезл черного дерева, и слоновая кость, а таких диковинных фруктов он не пробовал никогда.

Особенно тревожили его душные тропические ночи. Мало того, что с наступлением внезапной, почти без сумерек, темноты туземцы начинали жечь костры, до моряков постоянно доносились то высокие, то низкие звуки местных барабанов. Вслушиваясь в их ритмы, то размеренные и неторопливые, то лихорадочно быстрые, да Гама ловил себя на мысли, что звуки о чем-то говорят. «Вот эти. Что это? Вопрос? Он слышится откуда-то издалека, из джунглей. А эти звуки? Видимо, ответ. Барабаны не играют все сразу. И люди ведь, когда беседуют о чем-то, не перебивают друг

друга. Что-то тут не так. А эти все понимающие торговцы? На побережье таких нет. Они прибывают из джунглей и уже все знают. Вплоть до того, что им обязательно спустят трап с каравеллы. Только бы дождаться утра. Я уж сумею узнать, сколько золота и драгоценностей у их вождей!»

С рассветом небо раскололось от грохота орудий. С каравелл били пушки. Стонали ядра, разнося в щепки пальмы и хижины, картечь пенила лазурные воды бухты. Закованные в железо солдаты, подплывая в лодках к берегу, ожидали града камней и стрел. Выставленные пищали и мушкеты искали живую цель. Но, к величайшему удивлению Васко да Гамы и его отряда, на берегу не оказалось ни одного человека. Хижины были брошены, видимо, еще с вечера. Кто дал сигнал? Откуда они узнали о приближении опасности?

Если бы Васко да Гама знал о говорящих барабанах Африки столько, сколько знаем сегодня мы, он многое бы понял. И в наше время путешественники не перестают удивляться тому, как переговариваются африканцы из разных деревень, порой отстоящих друг от друга на десятки километров. Можно передать в соседнюю деревню и даже еще дальше любое сообщение. Мы не говорим уж о том, что звуки эти, подобно колоколу, могут позвать, допустим, на пожар. Нет, речь идет о том, что кто-то собирается жениться или что в гости приехали белые люди и даже с оружием или без него.

Барабанный язык с незапамятных времен знаком всей Африке. Под его ритмы танцуют и работают. Для жителя Африки танец — все равно, что для нас, скажем, песня. В Африке множество ударных инструментов. Есть и такие, на которых можно сыграть мелодию из пяти и более звуков. Но самое главное в их языке, конечно, ритм. Тут напрашивается аналогия с человеческой речью. Ведь, не слыша слов, можно определить состояние человека по интонациям, темпу и динамике его речи. В стихии ритма тоже очень просто отличить, скажем, стук в дверь соседа, узнавшего, что ваш дом горит, от стука почтальона. Видимо, сосед будет барабанить очень громко и с максимальной частотой. Вот тут, мы думаем, в сочетании ритмического рисунка, темпа и динамики заключается сущность барабанного языка.

Звуки Эола и рог Роланда

Если бы упругие струи Эола не свистели в снастях, парусные корабли не сдвинулись бы с места. Гомер рассказал в своей поэме, как древнегреческий бог ветра Эол передал герою Троянской войны Одиссею козий мех, наполненный ветрами — зефирами. Неосторожные спутники Одиссея развязали мех. Из него с силой выскочили ветры, наполнившие парус «Арго». Корабль Одиссея и его товарищей-аргонавтов прибило к тем же берегам, от которых они начали свое путешествие.

Вот мы говорим: «Струи Эола свистели в снастях». Но только ли в снастях? Вспомним легенду «Эолова арфа». Потоками ветра бог задевал золотые струны этого волшебного инструмента, и они звенели серебристо

и нежно. Но не только на арфе играл Эол. Древнеримский мыслитель и поэт Тит Лукреций в своем трактате «О природе вещей» писал более двух тысяч лет назад:

Звонкому голосу птиц подражать научились устами
Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье.
Свист же Зефира в пустых стеблях камышовых впервые
Дуть научил поселян в пустые тростинки цевницы.

Вполне может быть, что древний человек, затаившийся на болоте в зарослях камыша, услыхал звук, который не был похож ни на какие другие. Может быть, этот звук удивил охотника, и он задумался о его происхождении. А через много веков древние сделали открытие — появился свисток. Это открытие, как потом оказалось, было не менее гениальным, чем изобретение паруса. Но свободное время и достаток появились у древних значительно позже, и тогда-то человек позволил себе такую роскошь, как игра на флейте.

А на трубе?

Если вы заблудитесь в горах или в лесу, а ваши друзья где-то поблизости, вы, видимо, приложите ладони ко рту и станете кричать «ау!». И если вас услышат, то тоже приложат руки ко рту и закричат «ау!». Еще пример. Когда готовят к выступлению большую группу физкультурников, руководители — тренеры, режиссер — держат в руках рупор. А делается это для того же самого, для чего прикладывают ладони ко рту, когда кричат «ау»: чтобы было далеко слышно.

Раструб рупора, как и ладони, направляет звук. Древние охотники, пастухи и воины, словом, все те, кому надо было общаться на расстоянии, заметили эту особенность. Но голосовые связки — довольно хрупкий инструмент. В туман, в мороз и ветер они могут просто отказать. А нельзя ли заменить голосовые связки, скажем, губами? Или какой-нибудь пластинкой или тросточкой? Оказалось, что можно. Если на дне раструба помещается мундштук — то это горн или рожок. А если колебание создает тростинка или пластинка, то это брёлка, жалейка, зурна. А название у них общее — духовые инструменты.

Высверлить коническое отверстие в дереве не просто и сегодня. Но есть же естественные раструбы. Это рога и бивни. Мощными и длинными коническими рогами обладали древние туры, огромные быки. Когда в рога стали трубить, появился сигнальный рог.

Он в рог трубил, что жилы на висках все вздулись!
. . . . . .
Увы! Чуть слышно рог трубит заветный...
. . . . . .
Сеньоры, — молвил Карл, — неладно там! Роланда мы лишимся!
По звуку рога чувствую!

Событиям этим около двенадцати веков. О них рассказало нам одно из замечательных произведений французского эпоса — «Песнь о Роланде». Трагедия эта разыгралась в 778 году в Ронсенвальдском ущелье. Четыреста отборных воинов ринулись на храброго французского полко-

водца. Он сражался до последнего дыхания. Пиренеи стали тогда щитом, вставшим на пути распространения Арабского Халифата. Воины Карла Великого во главе с легендарным Роландом в Ронсенвальдском ущелье задержали нашествие. Предательство погубило храброго рыцаря Роланда... Заветный рог Роланда, полученный им от Карла, назывался «Олифант» и был сделан из бивня слона. Это был единственный рог в войске, обладавший столь сильным звуком. Все остальные, а их насчитывалось, по данным историков, около 60 тысяч, были меньших размеров.

Войскам всегда были нужны сигнальные инструменты. Ведь связи, в ее теперешнем понимании, не было, и главным средством управления массой воинов были сигналы.

Историки утверждают, что древние глиняные и даже металлические рожки или трубы были не только у финикийцев и в древних государствах Двуречья, но и в Египте.

В 20-х годах нашего столетия английский археолог Картер раскопал знаменитую гробницу Тутанхамона. В ней нашли несметные сокровища. И среди массы золотых вещей был обнаружен скромный бронзовый предмет. Это была труба, которой около трех с половиной тысяч лет. Она необыкновенно изящна. Отделана чеканкой и расписана несмываемыми красками. Древний мастер сделал даже деревянную форму, предохраняющую трубу от вмятин. Форма вставлялась в трубу, заполняя пустоту. В таком виде инструмент можно было перевозить в походах, не боясь испортить. «Для поддержания отваги атакующих войск» имели трубу и древние греки при взятии знаменитой Трои около 1200 года до н. э. Александр Македонский тоже знал этот инструмент. В римском войске были трубы и металлические, и деревянные. Их называли буцинами. От римлян они перешли к германцам, принимая вид то металлической или деревянной трубы, то изогнутого рога, что не меняло ни назначения, ни сущности самого инструмента.

Мы не знаем, были ли до XIII века на Руси металлические трубы. В 1216 году в знаменитой Липецкой битве Юрий Владимирский имел в своем войске 60 деревянных труб, а у Ярослава, его противника, их насчитывалось в войске 40. Трубы были и в войске Александра Невского, и на Куликовом поле. В описании московского войска времен Ивана Грозного отмечалось «много трубачей, и если они по отеческому обычаю станут дуть в свои трубы все вместе и загудят, то можно услышать тогда некое удивительное и необычайное созвучие». Рог и трубы, по-видимому, в прошлом не различались. Даже есть целое семейство русских слов, происходящих от слова «труба» и имеющих отношение к игре на пастушьем рожке:

«трубля» — сольная игра,
«струбленность» — сыгранность нескольких исполнителей на рожках,
«затруб» — запев,
«затрубиться» — забыться в игре, заиграться.

Но в дальнейшем история предоставила рогу и трубе совершенно разные роли.

Медная труба сегодня — один из основных инструментов в духовом оркестре (есть много ее разновидностей). Очень заметную роль играет

она и в современном симфоническом оркестре. С детских лет всем знаком пионерский горн и фанфара. А рог, рожок? Это та же труба, но деревянная и с шестью отверстиями на корпусе, как у свирели. Но о рожке речь впереди.

Лук и струна

Как писал знаменитый норвежский путешественник Тур Хейердал, в Полинезии «отсутствовал боевой лук со стрелами. Не было тут и струнных инструментов, их заменяли барабаны, погремушки и духовые инструменты...» И еще: «Струнные музыкальные инструменты, всемирным центром которых были Азия и Индонезия, у полинезийцев отсутствуют, хотя музыку они любят.

Лук и стрелы как боевое оружие внезапно исчезают на границе Меланезии и Полинезии».

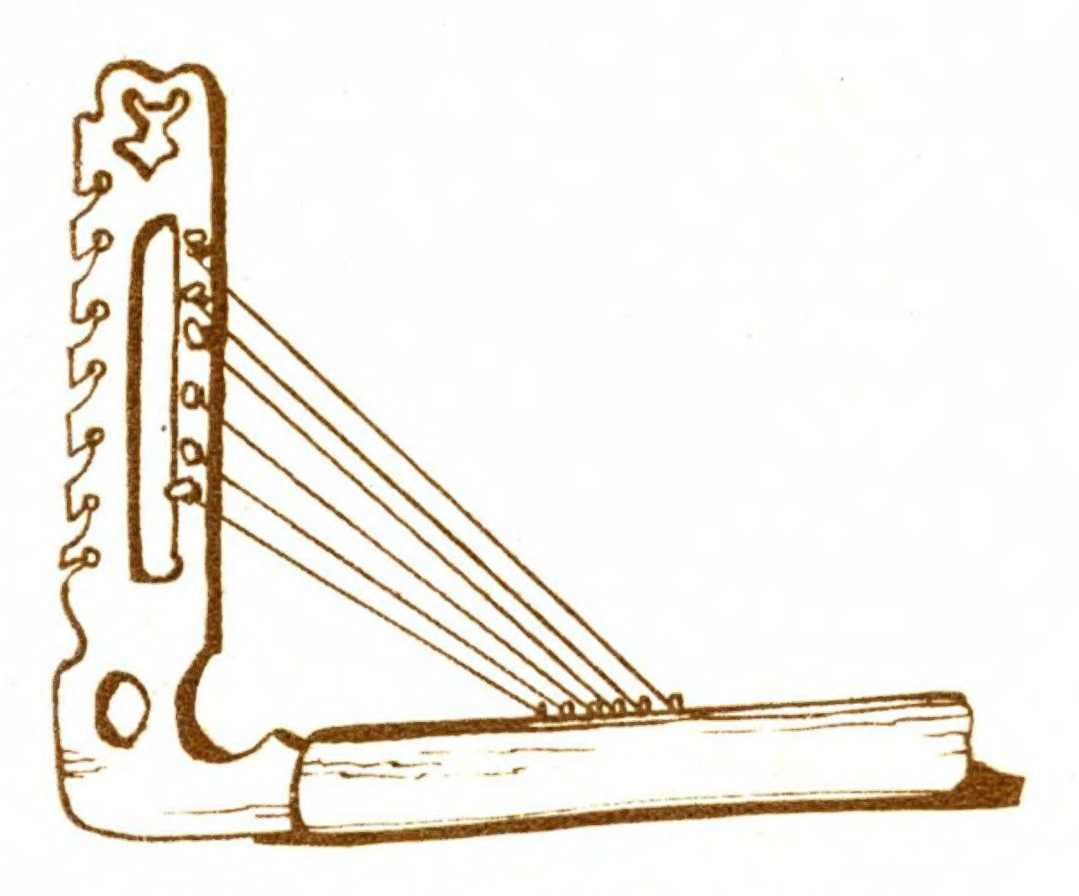
И действительно, предположение подтверждается. Как только речь заходит о струнных, будь то древние или примитивные современные музыкальные инструменты, сразу же их сравнивают с луком или ставят от него в прямую зависимость.

Нам неоднократно приходилось слышать, что мелодии бушменов (племя в Южной Африке) — самые интересные на всем африканском континенте. Бушмены не только поют их, но и играют на доступных им инструментах.

Вот как описывает инструмент бушменов «цг'анган» Виктор Элленбергер, путешественник, живший в Африке: «Представьте себе небольшой лук, разрезанный посредине, оба конца его воткнуты в бамбуковую трубочку так, что образуются два неравных конца струны, производящие различные звуки...»

В самом деле, отпустите тетиву лука, и она запоёт. А если натянуть на лук несколько струн, — получится арфа.

Видимо, древний охотник заметил, что разные луки поют по-разному. Одни выше, другие ниже. Можно было сделать несколько луков разной величины и исполнять на них мелодию из трех-четырех звуков. Но тогда надо было закрепить их в порядке высоты, а то в двух руках их не удержать. И играть нечем — руки-то заняты! Может быть, проще струны натянуть на доске или деревянной раме? Причем, не две и не три, а, допустим, пять. Но тут лук, как таковой, уже отходит в сторону. А возникает музыкальный инструмент.



Грузинская угловая арфа — чанги

В этих маленьких очерках мы показали все три группы музыкальных инструментов — ударных, духовых, струнных. В дальнейшем изложении мы будем рассматривать эти группы подробно, исходя из принятой в музыкальной науке и практике классификации, а закончим книжку их объединением в единый музыкальный организм — оркестр.

Значительный упор при знакомстве со многими из бытующих русских народных инструментов будет сделан на практической возможности использования их в наши дни.

Книга адресована юным читателям, в той или иной степени знакомым с основами музыкальной грамоты. Но надеемся, что чисто познавательная ее часть заинтересует многих, независимо от их музыкальной подготовки.

УДАРНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Весной 1969 года в Москве проходил очередной смотр музыкального народного творчества. На сцене Всесоюзного Дома композиторов звучали музыкальные инструменты народов Сибири и Дальнего Востока. Тут был и бубен, которым вплоть до недавнего времени пользовались шаманы коряков — жителей Камчатки, и гэйнэчгине — дудочка, вернее, пищалка из гусиного пера, и тынгрын — удивительный однострунный инструмент, резонатором для которого служит полость рта играющего, и многое, многое другое. Заметим, кстати, что народная музыка коренного населения Дальнего Востока представляет особый интерес для исследователей, потому что на протяжении многих столетий, а может быть тысячелетий, древняя культура этих народов развивалась изолированно. (Лишь в середине XVII века русский землепроходец Семен Дежнев достиг морем Чукотки, а пересечь тундру и горные хребты Якутии долго никто не решался.)

Но вернемся к концерту народной музыки в Доме композиторов. Пожилая рыбачка из нивхского колхоза «Дружба» Екатерина Хыткук сыграла на собственных ладонях. Эта игра называется итызыдлерд. Ритмичные удары ладоней исполнительницы создали своеобразный узорчатый рисунок неповторимого очарования. Вот он — первый ударный инструмент! А не была ли первым инструментом палка, которой первобытный человек ударил о дерево, выгоняя пчел из дупла? Тогда он невольно сравнил звук пустого внутри дерева со звуком, который получался от удара камнем о камень. Конечно же, сравнение оказалось в пользу звонкого дерева. Затем в силу вступил отбор, породивший несметное множество ударных.

Возвратимся опять к временам Васко да Гамы. Двадцатью пятью годами раньше описанных нами событий умер Афанасий Никитин. Этот очень известный русский купец-путешественник «ехал по Волге, и побывал за Дербентским (Каспийским), Индийским (Красным) и Черным морями». В своей книге «Хождение за три моря» он довольно подробно рассказал о своем путешествии в Индию. Путешественник оставил нам описание индийских придворных оркестров. «У каждого даже маленького князя в свите, кроме охраны, десять трубников и десять нагарников (ударный инструмент), да десять свирельников (флейтистов), а у султана всех по сто будет». Значит, в Индии ударные инструменты уже официально входили в оркестры.

В это же самое время на Руси все без исключения ударные назывались бубнами, а игру на ударных называли «бряцанием» или «ударянием».

Судить о том, какие именно ударные инструменты были у русских в древности, очень трудно. Были и такие «бубны» в русском войске, которые возили на четырех лошадях, а играло на них сразу восемь человек. Их называли еще «набатами». Били по ним кожаной плетью или «вощагой» — палкой с кожаным набалдашником. Слово же «нагара», упомянутое Афанасием Никитиным, или «накра», было известным. Это определение применялось в русском войске к парным бубнам, вернее литаврам, которые подвешивали в кавалерии впереди седла с обеих сторон.

Во времена Бориса Годунова уже были зафиксированы разные названия для ударных. В описании оружия царя Бориса в 1589 году встречаются «набаты, литавры, накры, трубы», обозначенные «рубничьей рухлядью». А литавры описаны более подробно: «Медный котел, на нем кровля телятинная».

Ударные не играли такой роли в русской музыке, как в африканской. Они и сейчас не играют той роли, что в музыке народов Востока, где они создают ажурный, порой очень сложный рисунок, обрамляющий мелодию. Разве можно представить себе узбекскую или таджикскую музыку без ударных? Русская же музыка часто обходится без такого сопровождения. Однако в современном русском народном оркестре ударных инструментов очень много. Они особенно хорошо используются в плясовых наигрышах. Невозможно себе представить русскую плясовую без ударных. Балалайки и баяна маловато без бубна, ложек и многих других инструментов. Настоящее веселье у русских связано с ударными еще с древности. В одной из русских хроник XVII века описано, как в 1671 году, во время женитьбы царя Алексея Михайловича на Наталье Нарышкиной, на свадьбе до утра «в сурны и трубы трубили, и в суренки играли, и по накрам и по литаврам били вовсю». К сожалению, других сведений не сохранилось в старинных грамотах и записях. Однако многое удалось узнать о народных ударных инструментах в более поздние времена. Да и жизнь не стоит на месте: народ постоянно ищет и находит новые краски в своем инструментарии.

ОТ ЛОЖЕК ДО ДРОВ

Многие из называвшихся здесь инструментов как бы слились с аналогичными разновидностями музыкальных инструментов других народов, постепенно усовершенствовались и стали общенациональными. Имеются в виду барабаны, тарелки, литавры, бубен, трензель, а также ксилофон, колокольчики и некоторые другие. Все они давно уже входят в составы самых разнородных оркестров мира: симфонических, духовых, эстрадных и народных.

Но есть ряд очень самобытных ударных инструментов русского народа, рожденных самой повседневной жизнью и тесно связанных с бытом. Одни из них, такие, как ложки, трещотки, бубенцы, узаконили свое место не только в домашних ансамблях и самодеятельных оркестрах, но и на профессиональной сцене. Другие появляются и там и тут эпизодически.

Но всех их роднит оригинальность как внешнего вида, так и звучания, простота и забавность. На некоторых из них, наиболее распространенных, мы остановим ваше внимание.

Ложки. Кто и когда первый додумался превратить наши обыкновенные столовые ложки в ударный инструмент, сказать теперь совершенно невозможно. Но то, что это и прежде и теперь самый простой, самый колоритный и распространенный инструмент русского народа, — бесспорный факт. Наши расписные деревянные ложки популярны не только у нас, но и за рубежом. Тысячами вывозят их иностранцы к себе домой в качестве сувениров. Еще бы: легко, красиво, дешево и сразу «два зайца» — старинный предмет быта и он же — музыкальный инструмент.

Деревянные ложки и половники можно купить в магазинах, на базарах или вырезать из сухого дерева самим. Есть народные мастера, специализирующиеся на изготовлении именно музыкальных ложек. Их изделия отличаются несколько большей толщиной, а значит, прочностью и большей звучностью; они используют лучшие породы древесины. Некоторые исполнители навешивают на ложки бубенчики, украшающие цокающий перестук дополнительным звоном.

Обычно в игре одного исполнителя используются три ложки. Две из них закладываются между пальцами левой руки, третья берется в правую. Первые две служат как бы двойной «наковальней», по которой бьют третьей ложкой. Причем бьют скользящим ударом с одной чашечки на другую, тут же еще раз прихлопывая ими при помощи пальцев левой руки. Получается все время многозвучный ажурный ритмический рисунок.

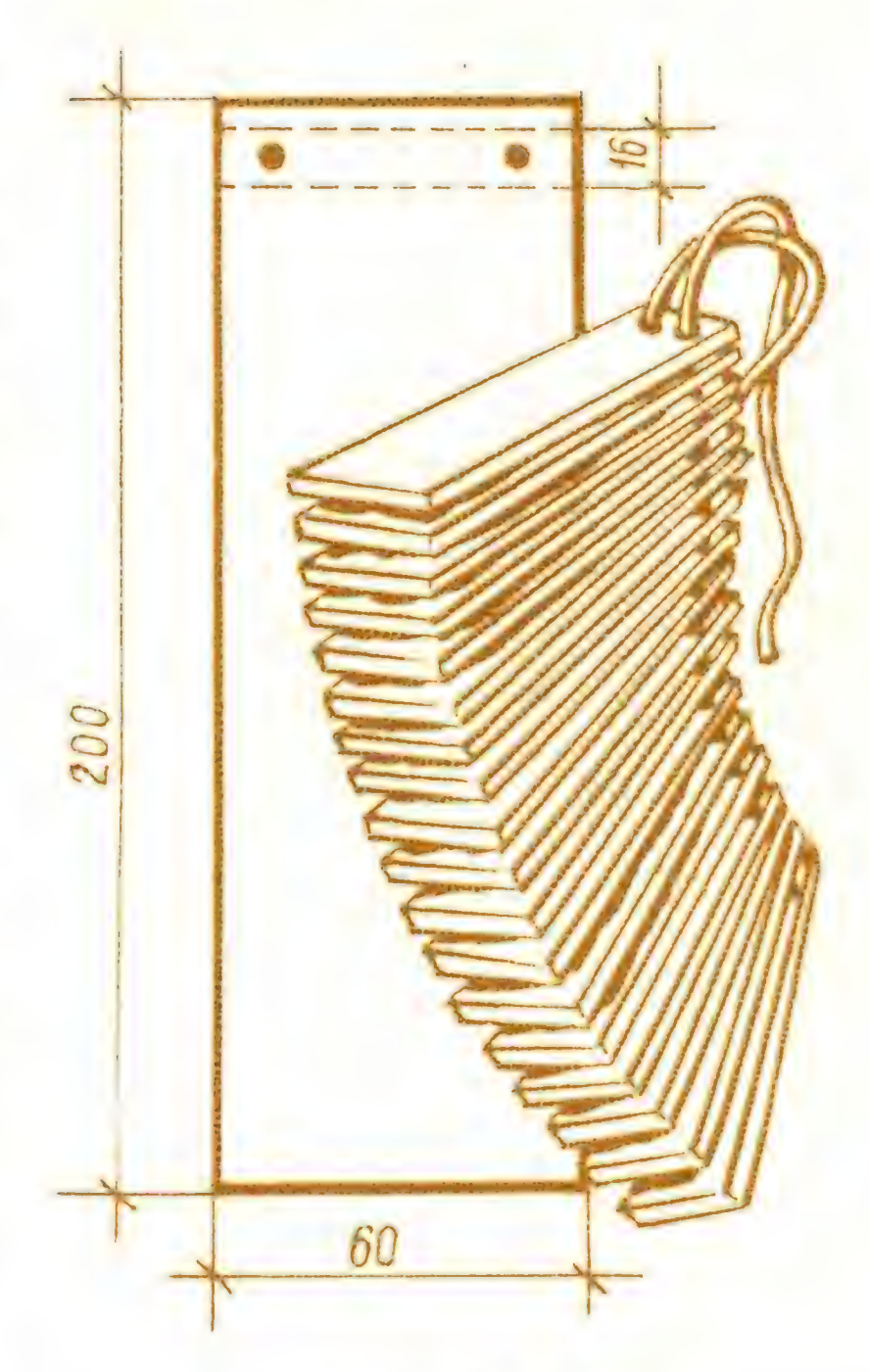
Ложки с бубенчиками

Иногда, при игре сидя, в ногах зажимают два-три, а то и четыре половника, по которым также периодически ударяют ложкой или проводят ею глиссандо.

Освоение игры на ложках требует некоторого труда и терпения. Разучивать тот или иной, особенно сложный, ритмический рисунок следует вначале медленно, добиваясь автоматизма в движениях. Описанная выше хватка является основной, но не единственной. Мастера-виртуозы очень ловко и разнообразно чередуют удары правой руки о левую, левой о колено или плечо в сочетании с ударами по половникам. Ложечник В. С. Морозов, артист оркестра хора им. Пятницкого, за свою неподражаемую игру на ложках и других народных инструментах был удостоен почетного звания заслуженного артиста РСФСР. Мастерство даже в таком, казалось бы, шуточном деле всегда высоко ценится нашим народом.

Трещотка. Трещотка представляет собой как бы снизку деревянных пластинок, которые при встряхивании ударяются друг о друга и издают трескучие звуки. Этот забавный и эффектный инструмент можно сделать своими руками. Из сухого дерева (желательно дуба) вырезаются и обстругиваются примерно 20 гладких ровных пластин размером 200×60 *мм*.

Столько же изготовляется промежуточных деревянных прокладок между ними толщиной 5 *мм*. Эти прокладки необходимы для разъединения пластин. Без них пластины висели бы соединенными слишком плотно и удары друг о друга получались бы слабыми. Размер и расположение прокладок указаны на рисунке пунктиром. В верхней части каждой пластинки на небольшом расстоянии от краев (около 10 *мм*) и одновременно в приложенной прокладке просверливаются два отверстия диаметром около 7 *мм*. Через все эти отверстия продевается плотный прочный шнур или изолированный провод, и все пластинки, чередуясь с прокладками, повисают на нем. Чтобы пластины были всегда плотно сдвинуты, при выходе из них на шнуре завязывается по 4 узла. Свободные концы связываются в кольцо. Оно должно быть нешироким, способным пропустить в образовавшиеся полукольца кисти рук играющего.



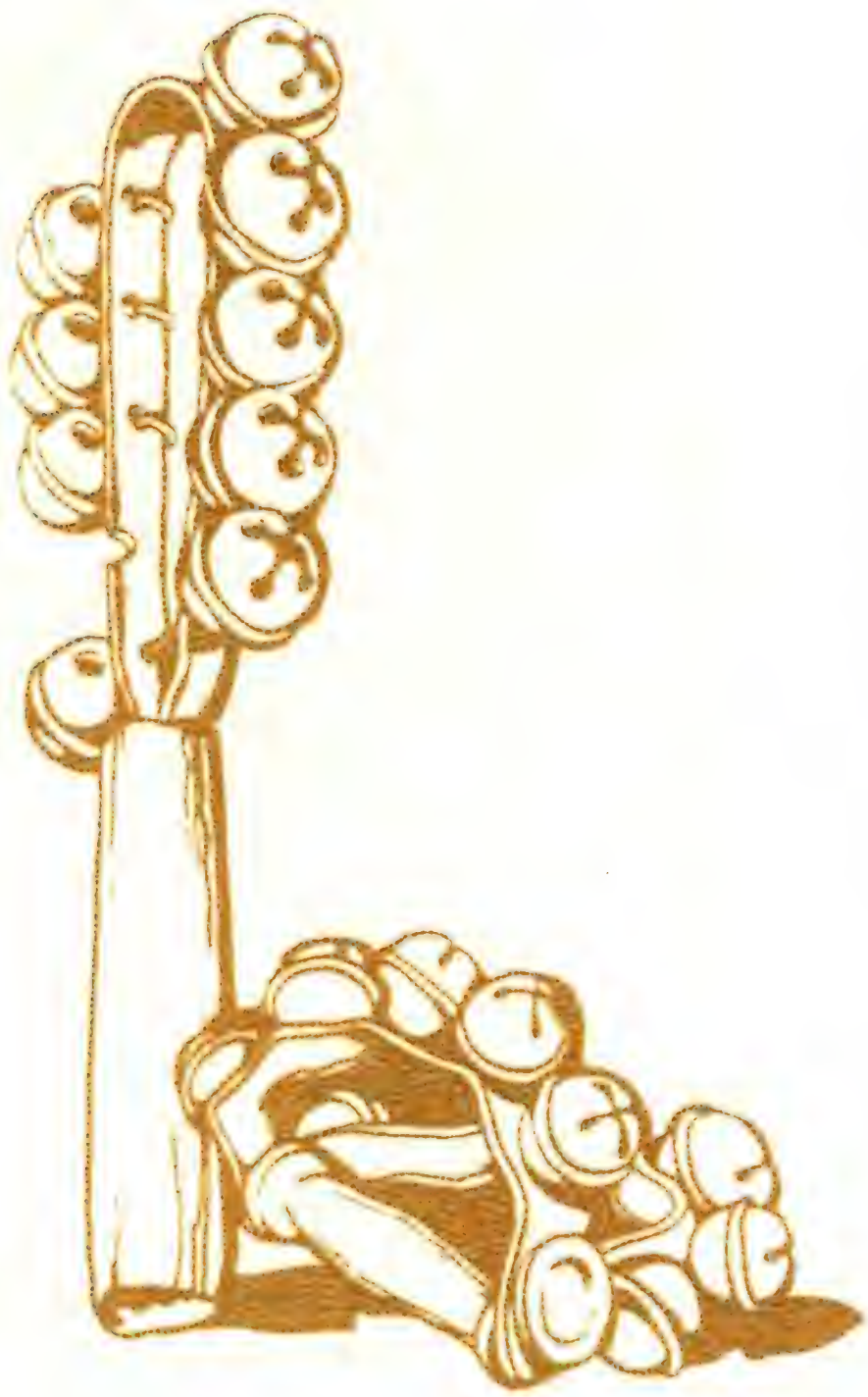
Общий вид трещотки и размеры ее пластин

При исполнении трещотка растягивается наподобие гармошки, но веерообразно, потому что вверху пластины плотно скреплены узлами. Коротким толчком свободной части обеих кистей трещотка как бы мгновенно сжимается. Пластины стукаются друг о друга, издавая треск. Манипулируя кистями рук, ударяя ими то одновременно, то порознь, можно извлекать на этом инструменте самые разнообразные ритмы.

Держат трещотку обычно на уровне головы или груди, а иногда выше; ведь инструмент этот привлекает внимание не только своим звуком, но и внешним видом. Нередко ее украшают цветными лентами, цветами и пр.

Бубенцы. ...«Эх, тройка! Птица-тройка, кто тебя выдумал? Знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи».

Колокольчик и бубенчик



Бубенцы

Кто не помнит этих гоголевских строчек! Кто не знает изумительного свойства русского народа украсить все то, что его окружает, привнести в самое обыденное элементы красоты и творчества! Так как же можно было скакать на удалой тройке без музыки, без бубенцов и колокольчиков? Благо и труда-то особого не требовалось: колокольчики и бубенчики вешались под дугой и при быстрой езде встряхивались, издавая целую гамму серебристых звуков.

Чем отличаются колокольчики от бубенчиков и почему нас больше интересуют вторые? Колокольчик представляет собой открытую книзу металлическую чашечку с закрепленным внутри ударником (язычком). Звучит он только в подвешенном вертикальном положении. Бубенчик же является полым шаром, в котором свободно катается металлический шарик (иногда несколько), при встряске ударяющийся о стенки и извлекающий звук. Колокольчик более чист и ярок по тембру, бубенчик тускловат; звук его менее продолжителен. Зато звучит он в любом положении.

Русской тройке и ямщикам посвящено так много песен и инструментальных сочинений, что возникла необходимость ввести в оркестр народных инструментов специальный музыкальный инструмент, имитирующий звучание ямщицких колокольчиков и бубенчиков. Этот инструмент так и назвали — бубенцами.

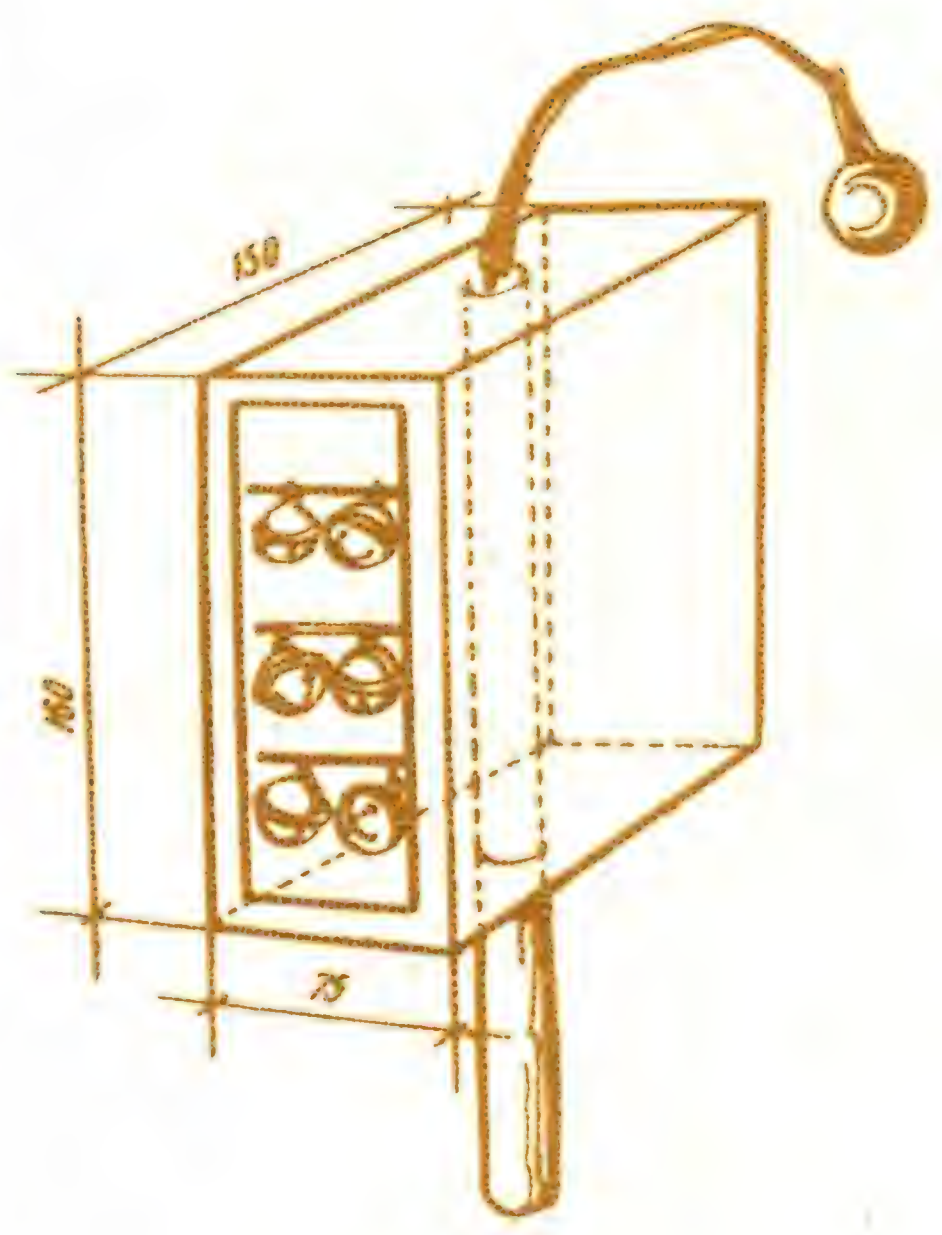
На небольшой кусок кожи величиною с ладонь пришивается ремешок, помогающий держать инструмент в ладони. С другой стороны нашивается как можно большее количество самих бубенчиков. Встряхивая бубенцами или ударяя ими о коленку, играющий извлекает серебристые звуки, напоминающие звон колокольчиков русской тройки. Особый эффект получается в сочетании с игрой на бубне (встряхиванием) и на глёках (западноевропейский тип колокольчиков). Можно навесить бубенчики не на кожу, а на какой-нибудь предмет, например на деревянную палочку или ложку.

К о к о ш н и к. В одной из уральских народных песен есть такие слова:

Ко-ко-ко-ко, мой кокошник...
На кокошнике играю.

Люди старшего поколения, наверное, помнят, чем были вооружены в прежние времена деревенские сторожа: так называемыми колотушками. Сторож ходил ночью по деревне и стучал в нее, давая тем самым знать односельчанам, что он не спит, честно трудится. Да и воров отпугивал.

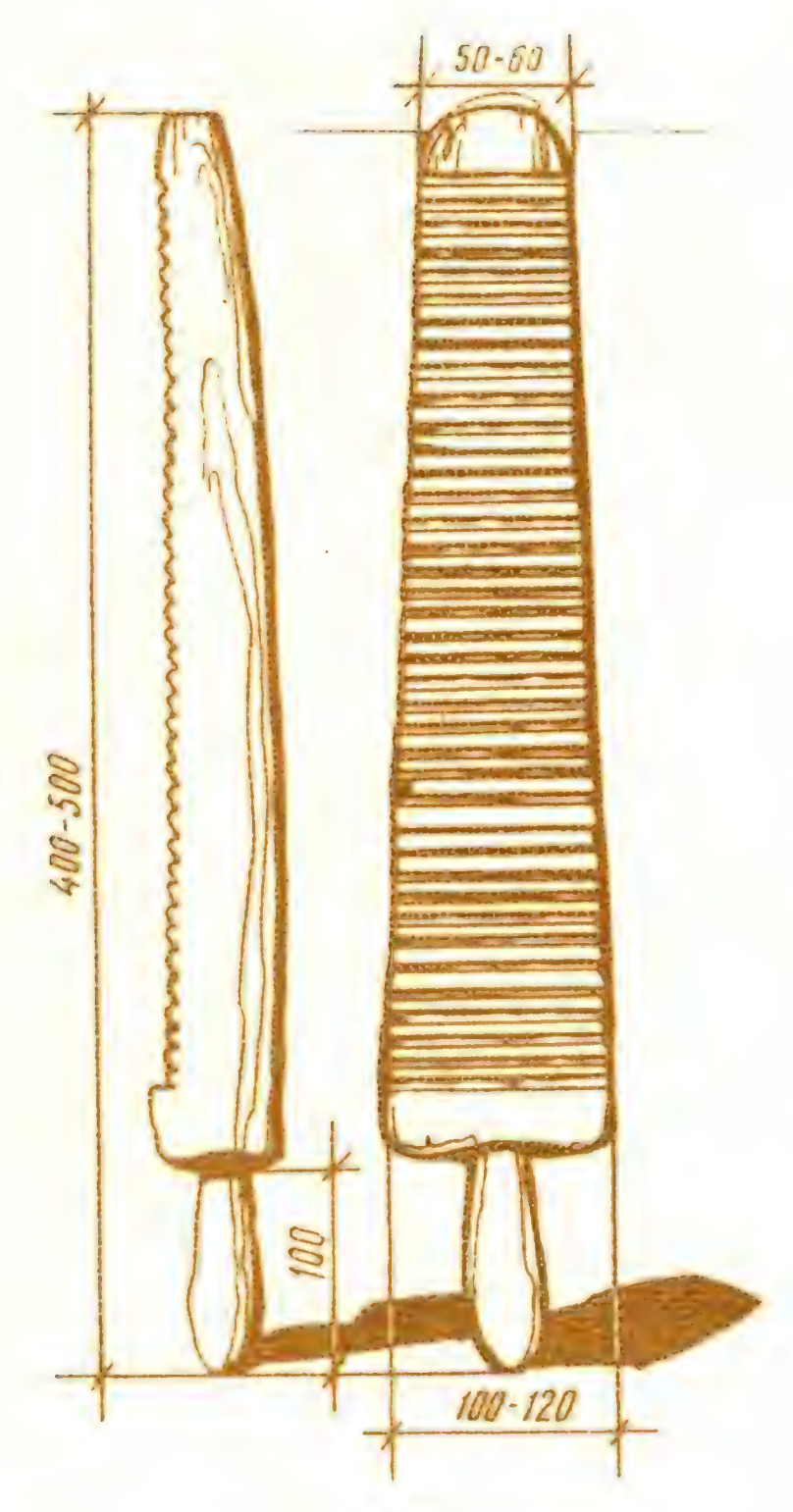
Вот именно по принципу сторожевой колотушки и устроен ударный народный инструмент кокошник. Основой его служит небольшой деревянный каркас, обтянутый кожей, бычьим пузырем или каким-либо другим упругим, хорошо звучащим материалом: тонкой фанерой, пластмассой. Идеальным материалом для обтяжки кокошника является пластик или барабанная кожа, продающиеся в музыкальных магазинах. Обтягивать можно лишь две широкие стороны каркаса. По ним и будет ударять привязанный к верхней части корпуса деревянный шар, извлекая звуки, похожие на пулеметную дробь.



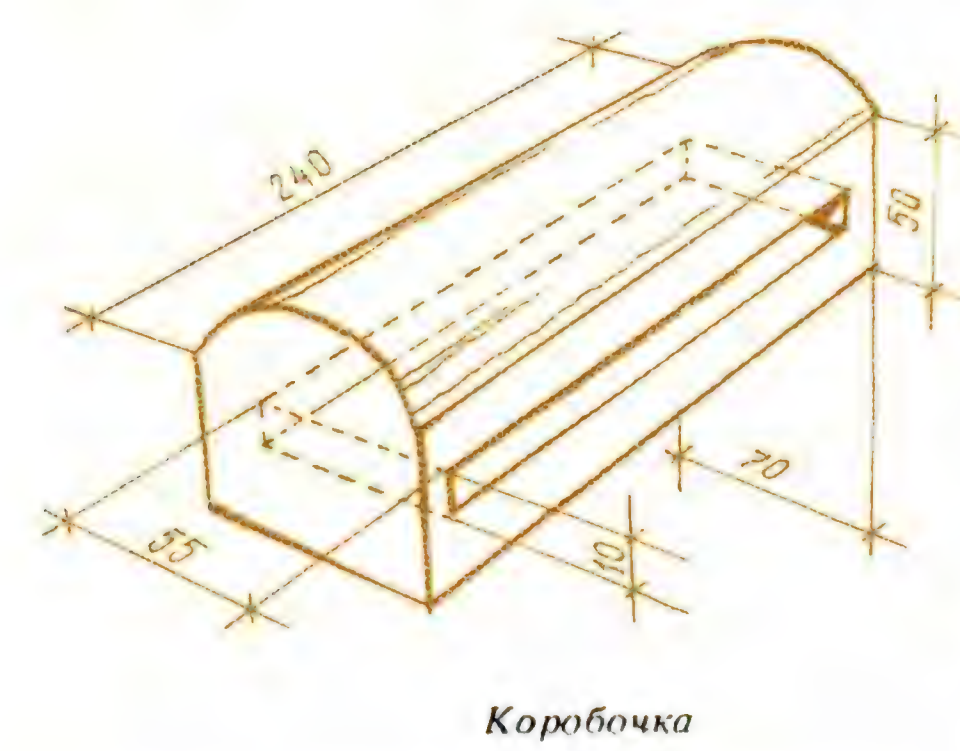
Кокошник

Остальные четыре стенки кокошника делаются из фанеры или пластмассы, причем в верхней закрепляется узлом ремешок с шариком, а в нижнюю вставляется ручка, за которую держат одной рукой инструмент. Совершая кистью руки частые колебательные движения, заставляют привязанный шарик мотаться из стороны в сторону и поочередно ударять по широким стенкам кокошника. Редкие удары невозможны. Шарик в этом случае «не слушается». Да и частые получатся лишь после определенной тренировки, умения попадать в исполняемый темп и ритм.

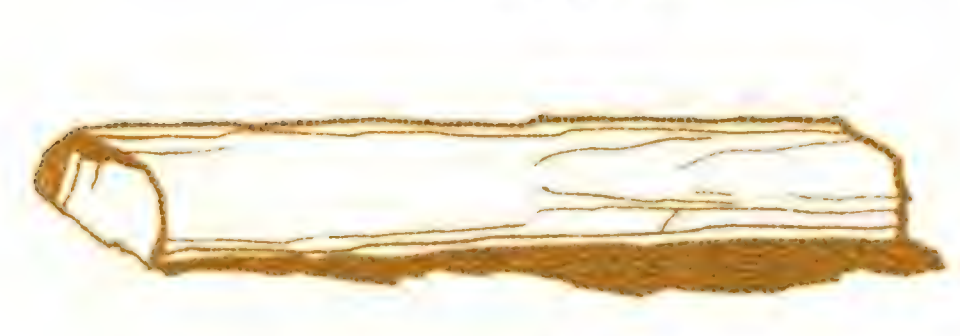
Р у б е л ь. Рубель, так же как и ложки, — предмет повседневного обихода русского народа. В прежние времена, когда утюга еще не было, белье гладили, накручивая его во влажном состоянии на скалку и затем продолжительное время укатывая, утрамбовывая рубелем. Возможно, что кто-то когда-то случайно провел по его зубцам другим упругим предметом и получился искристый каскад звуков, похожий на тот, который мы извлекаем палкой из досок забора. Как видите, музыкальные инструменты, в особенности ударные, рождает сама жизнь, нередко и наш быт. Нужно только уметь быть наблюдательным, находчивым и изобретательным. Отличие музыкального рубеля от бытового в том, что пер-



Рубель



Коробочка



«Полено»

вый пустотелый, второй цельный. Пустотелый, естественно, звучит более громко, гулко.

Рубелем хорошо подчеркивается исполнение всякого рода коротких арпеджио или форшлагов. Злоупотреблять им не следует, так как звучание его может быстро приесться.

Коробочка. Деревянная коробочка — очень скромный, но важный инструмент русского народного оркестра. Это небольшой, продолговатый, тщательно обструганный и даже отшлифованный со всех сторон деревянный, как правило, кленовый брусок с небольшой полостью под верхней частью корпуса, которая служит резонатором. Звук извлекают барабанными или ксилофонными палочками.

Коробочкой подчеркивают отдельные ритмические точки, имитируют стук каблучков в танцах. Совершенно незаменима коробочка в передаче цоканья копыт, в особенности в сочетании с ложками или кастаньетами.

Дрова. Редкий музыкальный инструмент делают не из дерева: деревянные духовые, все струнные, баяны и гармоники, многочисленные ударные так или иначе связаны своей конструкцией с древесиной, которая почти во всех названных случаях играет роль резонатора. Но дерево не только помогает звучать другим телам, но и само может петь, издавать музыкальные звуки, то есть звуки определенной высоты. Для этого нужно нарезать бруски сухого, выдержанного дерева разной величины и затем подстроить их соответственно ступеням звуковой гаммы. По такому принципу сконструирован общеизвестный ксилофон[1], инструмент яркий и колоритный.

---

[1] Ксило — дерево, фон — звук, звучащее дерево.

Но в народе выдумщики и шутники изобрели свой ксилофон, более простой и любопытный. Представьте себе: на сцену выходит обыкновенный прохожий с вязанкой дров за спиной. Затем он раскладывает свои «дрова» перед собой и небольшими деревянными молоточками начинает играть на них веселые плясовые мелодии. А если к нему присоединятся другие музыканты с подобного рода инструментами, эффект будет большой и неожиданный. Все это в традициях русского скоморошества.

«Дрова»

Не всякие дрова будут звучать хорошо, поэтому дадим несколько советов по изготовлению инструмента. Желательная порода дерева — клен, береза или ель. «Поленья» накалываются разной длины, но примерно одинаковой толщины. С одной стороны (назовем ее условно верхней, лицевой) полено нужно обстругать рубанком или ножом. При этом поверхность должна быть несколько округлой формы. Боковые стенки могут остаться необработанными, для большей достоверности «дров». А вот нижняя часть полена должна стать «душой» инструмента, над нею следует поработать тщательнее. Если верхнюю поверхность мы сделали выпуклой, то нижняя, наоборот, должна быть вогнутой. Это необходимо, во-первых, для того, чтобы создать внутри бруска резонирующую полость, во-вторых, для предстоящей его настройки. Как и в любом другом инструменте, строй, чистота и определенность каждого звука должны быть максимально близкими к идеалу. И если звучащий столб воздуха в духовом инструменте, струну в струнном и латунный язычок в пневматических настроить сравнительно просто, то брусок дерева с его менее определенным по высоте звуком — значительно сложнее. И все-таки попытаемся.

Вначале проверим, какая вообще нота извлекается из самого длинного полена.

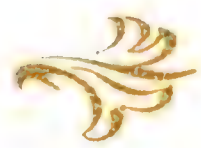
Самое большое «полено» должно быть длиною 700—800 *мм*, шириною около 100 *мм* и толщиною около 30 *мм*. Размеры весьма приблизительные, ибо трудно предусмотреть все: плотность дерева, отдельные неровности бруска и прочее. Верхнюю часть сразу же сделаем слегка овальной и отшлифуем ее. В нижней части выдолбим углубление вдоль всего бруска, вначале небольшое. Затем разложим на столе толстую, канатообразную веревку, которой в дальнейшем можно будет связывать всю вязанку. Именно лежа на веревке (свободно, не закрепленно), отдельные поленья при ударе по ним будут звучать. В ином состоянии звук будет тут же гаснуть. Веревка должна проходить не под самыми концами полена, а примерно под каждой третью

его длины. Лучше всего положение веревки найти опытным путем, то есть пробуя, в каких случаях звук получается более сильным, полным и чистым.

Итак, допустим произошло худшее: получился звук, не совпадающий ни с одним из тонов звукоряда, например, между *си* и *до* 1-й октавы. Для того, чтобы «дотянуть» до *си*, то есть понизить на четверть тона, следует несколько углубить нижнюю полость, вырезав из него часть дерева. Чтобы приблизиться к *до*, то есть повысить звук, следует подпилить грубым напильником или ножовкой торцы бруска, то есть укоротить его. И то, и другое нужно делать осторожно, все время пробуя на слух происходящие изменения.

Допустим, мы подстроили наше полено под звук *до*. Следующее сразу же делаем миллиметров на 80 короче, обрабатываем снизу и сверху по аналогии с первым, кладем на веревку и извлекаем звук. Если он получился слишком далеким от ноты *ре*, то лучше вообще это полено отложить и заменить новым, близким по звучанию к желаемому звуку (мы подстраиваем все «дрова» под звуки до-мажорной гаммы). Дальнейшая настройка очередного бруска производится по вышеописанному принципу: углубляя выемку снизу — понижаем звук, уменьшая длину бруска — повышаем. Можно заготовить поленья, соответствующие полной хроматической гамме, то есть двенадцати звукам, и в зависимости от звукового состава мелодии раскладывать на столе нужное количество брусков. На рисунке показано, как располагается вся конструкция в строе до мажор. Рядом — молоточки для извлечения звука. Такими же молоточками играют и на ксилофоне. Их можно купить в музыкальном магазине или изготовить самим. Материал, как и для дров, должен быть очень сухим, твердым.

Можно было бы много еще рассказывать о других самобытных народных ударных инструментах или различных предметах, превращенных в таковые. Играют, например, на цветочных горшках, бутылках с водой, на пиле, стиральной доске, высушенном бычьем пузыре с горохом и т. д. и т. п. Народ, как правило, не выдумывал ничего сложного, сверхъестественного. Все делалось из подручного материала, все было подсказано самой природой и тесно увязано с жизнью и бытом. Используя находки наших предков теперь, следует помнить о той обстановке, в которой обычно применялись эти затейные скоморошеские орудия. Мы имеем в виду народные праздники, гулянья, свадьбы. Поэтому в наши дни, демонстрируя инструменты со сцены, нужно играть на них весело, артистично, с задором и юмором, заботясь о том, чтобы инструмент не только услышали, но и увидели.



ДУХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

В Ленинградский государственный музей музыкальных инструментов в 1965 году поступила большая партия предметов, найденных при археологических раскопках в разных районах нашей страны. Самый древний экспонат — флейта из птичьей кости, сделанная руками неизвестного мастера еще 4 тысячи лет назад. Найден этот инструмент около деревни Фомино в Рязанской области. Еще более древняя флейта была обнаружена при раскопках древнекаменного века. Ей около 20 тысяч лет. Это — свисток из сустава северного оленя. Путешествовавший во II веке нашей эры греческий историк Полидевк писал, что скифы «дуют в кости орлов и коршунов наподобие флейт». (В это время в самих Афинах игра флейтистов и флейтисток уже ласкала слух людей в театрах и храмах). И, наконец, менее 20 лет назад в русле Днепра в слое песка была обнаружена свистулька из белой глины. Этой флейте более 600 лет. Называется она окари́ной.

Все эти факты разрознены, и перепад во времени тут от 20 тысяч до 600 лет. Что ж, — значит, люди играли на флейтах все это время. Теперь вопрос чисто практический. На каких именно флейтах играл древний человек? Ведь изобретение отверстий, укорачивающих столб воздуха в трубке и, соответственно, регулирующих его высоту, относится к более позднему времени. А в старинной флейте столько открытых с одной стороны трубочек, сколько необходимо в данный момент для исполнения многозвучной мелодии. Самые древние флейты имели 2—3 ствола, более поздние 4—5 и так далее.

Старинная многоствольная флейта называется флейтой Пана. Названа она так в честь древнегреческого бога, покровителя пастухов. Греки почитали Пана как божество, олицетворяющее силы природы. Сопровождаемый нимфами, бродил он по диким ущельям и дремучим лесам, звуками своей многоствольной флейты собирая стада. Тех, кто нарушал покой леса, он наказывал, насылая на них безотчетный страх, панику. Это по-детски трогательное существо с ясными голубыми глазами, с козлиными ногами и ро́жками, изображено на знаменитой картине Михаила Александровича Врубеля. В правой руке Пан держит свою четырехствольную флейту.

Флейта Пана дожила до нашего времени. Ее отличает чистый и ясный звук. У разных народов она бытует под разными названиями. У молдаван, например, это «най», в Литве — «скудучай». А совсем недавно был обнаружен русский инструмент типа флейты Пана — «кугиклы». О его существо-

вании ученые знали и раньше, но он считался вышедшим из употребления. Фольклористы нашли его в затерявшемся в гуще Брянских лесов селе Дорожево. Живы еще и люди, которые знают, какой стебель куги (цевницы) нужно срезать на болоте, чтобы он заиграл. Отсюда, кстати, и название — «кугиклы».

А как сложилась судьба флейты с отверстиями? Тут придется хорошенько разобраться. Во-первых, какой флейты — поперечной или продольной? Поперечная — это та, у которой отверстие для вдувания воздуха находится в одном ряду с отверстиями для пальцев. Ее держат поперек лица, несколько набок. Современный симфонический оркестр в своем составе имеет тоже поперечную флейту, только очень совершенную. А продольная флейта — это нечто другое. У башкир это «курай», у узбеков «най» (не путайте с молдавским), у белорусов «дудка», «флуэр» у молдаван, «сопилка» у украинцев, «саламури» у грузин, «свирель» у русских. Можно еще перечислять названия продольных флейт многих народов мира. Но для того, чтобы понять, чем их устройство принципиально отличается от поперечных, вспомним всем известную русскую народную песню «Во поле береза стояла», вернее, то место в ней, где поется:

Срежу я с березы три пруточка,
Сделаю себе я три гудочка...

Песне этой не одна сотня лет, исследователи фольклора, однако, относят ее к не очень древним. Но слова ее невольно возвращают нас к временам языческой Руси, когда по весне водили хороводы, приветствуя бога солнца Ярилу. Вот тогда-то, видимо, и были срезаны эти пруточки. А гудочки (имеются в виду свистульки) делались очень просто. Весной дерево просто наполнено соком. И очень легко, кстати, не только у березы, а и у ольхи и у орешника, отделить всю толщу коры от сердцевины. А уж когда сердцевина вынута, очень просто проделать отверстия и вставить пищик. Вы, конечно, знаете, как устроен обыкновенный свисток. Такую же клювовидную форму принимает и отверстие свирели. По преданию, на свирели играл сын славянской богини любви Лады — Лель. Он тоже делал себе весной свирель из прутиков березы.

*

Итак, к группе духовых музыкальных инструментов относятся все те музыкальные инструменты, звук в которых образуется при помощи воздуха. Но мало было открыть, обнаружить способность струй воздуха издавать звуки. Нужно было научиться управлять ими. Подсказала опять-таки сама природа: ветер свистел, заставлял дрожать и колебаться различные тонкие перепончатые предметы, усиливал и разносил звуки, издаваемые другими. Человек заметил, что ветер, гудящий в печной трубе или в большом дупле, издает низкие, басовитые звуки, а из узеньких стволов камыша или корабельных снастей раздаются звуки высокие, свистящие. Так постепенно появились не только разновидности духовых инструментов, отличающихся друг от друга способом звукоизвлечения, но и приспособления для получения звуков разной высоты.

Сорвите длинный стебель одуванчика, надкусите верхний его конец так, чтобы образовалось подобие пищика. Дуньте в него — и вот вам первобыт-

ный музыкальный инструмент. А теперь оторвите нижнюю половину стебля и снова дуньте: звук повысится. Почему? Потому что уменьшился столб воздуха в одуванчике, а всё, что меньше, звучит всегда выше. Значит, чтобы исполнять мелодии, состоящие из звуков разной высоты и длительности, нужны стебли (трубки) разной длины. Так была изобретена флейта Пана. Однако она имеет существенные недостатки: громоздкость, сложность изготовления и игры, неудобство исполнения протяжных мелодий, большая затрата воздуха при вдувании. И вот кто-то первый додумался проделать на стволе инструмента голосовые отверстия.

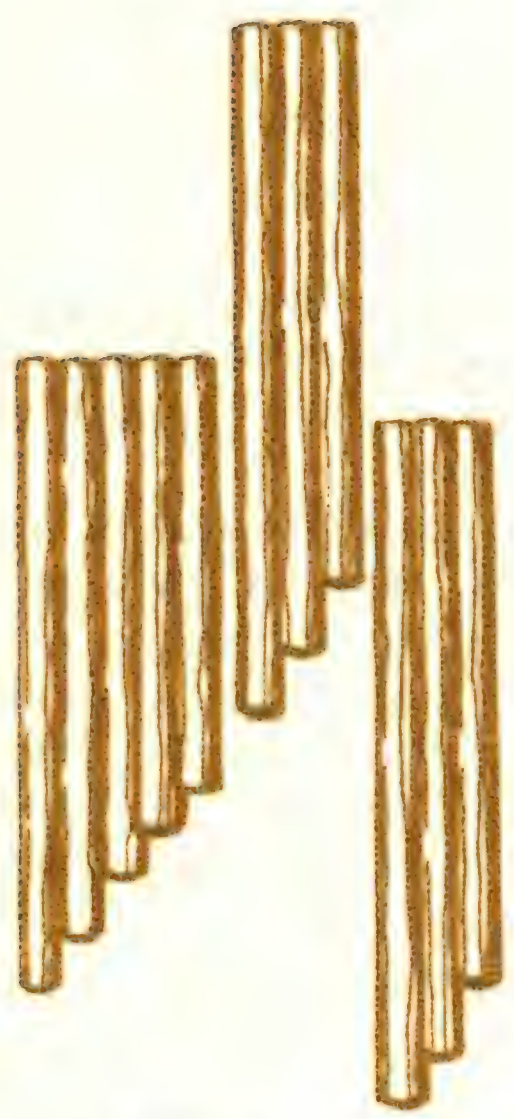
Попробуйте и вы на вашем стебельке одуванчика прорезать несколько таких отверстий (пока приблизительного размера: около *5 мм* в диаметре и на расстоянии 2—3 *см* друг от друга). Закройте их все пальцами и дуйте — получится самый низкий звук: ведь звучит весь столб воздуха, находящийся внутри трубки. Откройте теперь нижнее отверстие и дуньте: звук станет повыше (воздушный столб укоротился). Когда вы откроете все отверстия, ваш «инструмент» издаст самый высокий звук. По такому принципу и конструируются почти все духовые инструменты. Отличаются они друг от друга способом звукоизвлечения и теми непосредственными источниками звука, которые, собственно, и заставляют колебаться столб воздуха. В связи с этим всю группу духовых музыкальных инструментов делят на три семейства: свистящие, язычковые и амбушюрные.

СВИСТЯЩИЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Семейство свистящих духовых народных инструментов — одно из самых древних и представительных. К нему относятся все духовые инструменты, звук которых образуется от свиста струи воздуха при рассечении о тот или иной специальный острый выступ. У флейты Пана и кугикл это сами края трубочек, у флейты поперечной — края вдувного отверстия, у флейт продольных, как правило, — клювовидные свистящие устройства наподобие обыкновенного свистка каким мы забавляемся в детстве, а позже видим в руках милиционера или футбольного судьи.

Кугиклы или кувиклы, кувычки — это многоствольная флейта, русская разновидность флейты Пана. Как уже было сказано, изготовлялась она обычно из стеблей куги (камыша). Годились для этой цели и другие растения — зонтичные травы с их трубчатыми стеблями или кустарники с мягкой сердцевиной, например, бузина. Хорош для всех вообще свистящих инструментов бамбук, а в наше время пластмассовые, эбонитовые и даже металлические трубки.

Комплект кугикл обычно состоит из 3—5 трубок одинакового диаметра, но разной длины (от 100 до 160 *мм*). Верхние концы стволов, в которые дуют, открыты; нижние закрыты. Стволы не скрепляются между собой, что позволяет их менять в зависимости от требуемого строя. Верхние, открытые концы инструмента располагаются на одной линии. Поднося их ко рту и поводя ими (или головой) из стороны в сторону, дуют на края срезов, извлекая, как правило, короткие, толчкообразные звуки.

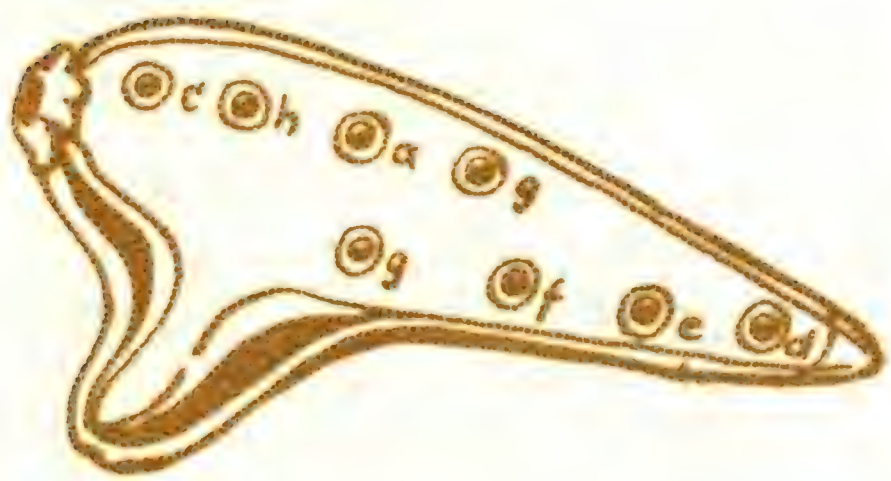


Кугиклы

Подстройка трубок производится по вышеописанному принципу: удлиняя ствол или высверливая его стенки, мы увеличиваем его объем и, следовательно, понижаем звук. Укорачивая ствол — повышаем. В народной практике редко прибегают к обрезыванию трубок, потому что ошибки в этом случае непоправимы. Для того, чтобы укорачивать звучащий столб воздуха, можно положить на дно трубки камешек, засыпать в нее песок или залить расплавленный воск. Все это в случае надобности можно быстро извлечь обратно и добавлять и убавлять более мелкими дозами. Еще лучше нижние концы трубок затыкать пробками. Передвигая пробки вверх или вниз, можно более точно регулировать строй и даже в случае надобности изменять его.

Играют на кугиклах только ансамблем, группой из трех-четырех исполнителей. Это чисто женский инструмент; в народной практике мужчины на кугиклах никогда не играли. Ансамблевая игра на кугиклах — сложное и своеобразное искусство. Как правило, такая игра носит живой, танцевальный характер и сопровождается припевками, приплясами. При этом отдельные кугикальницы не только дуют в дудочки, но в определенные промежутки делают своеобразные выкрики («споукания») или прихлопывают в ладоши, притопывают, присвистывают, «ихают». Хороши кугиклы в соединении с другими народными инструментами: жалейкой, свирелью, народной скрипкой.

Свистульки. Подавляющее большинство музыкальных инструментов делается из дерева. Однако некоторые духовые инструменты хороши из глины или фарфора. К ним относится всемирно распространенная окарина, что в буквальном переводе с итальянского означает гусенок. (Первоначально по форме окарина действительно напоминала гусенка.) Впоследствии во всем мире подобного рода инструменты стали делать то в виде рыбки, то в виде птички или какого-либо другого животного. Но суть его всегда оставалась одна: это разновидность флейты со свистковым устройством. В корпусе окарины проделаны пальцевые отверстия, при помощи которых меняется высота ее звучания.



Окарина

У нас на Руси инструменты такого

типа народ просто назвал свистульками. В разных районах страны они имеют самую разнообразную форму и раскраску. Наибольшее распространение получили «петушки» с тремя-четырьмя игровыми отверстиями.

Эти примитивные духовые инструменты в глубокой древности имели обрядовое значение. В одной из книг описываются своеобразные поминки по умершим предкам в Вятской губернии. К часовне, построенной на месте погребения, приносили со всей округи различные глиняные изделия в форме людей, животных, рыб и птиц. Среди них были и свистульки. После панихиды начиналось стихийное гулянье, во время которого взрослые играли на балалайках, а дети свистели в свистульки. Весь этот обряд так и назывался свистопляской. Вот, оказывается, откуда пошло это популярное и поныне слово, означающее теперь уже всякое буйное, неистовое и неорганизованное веселье.

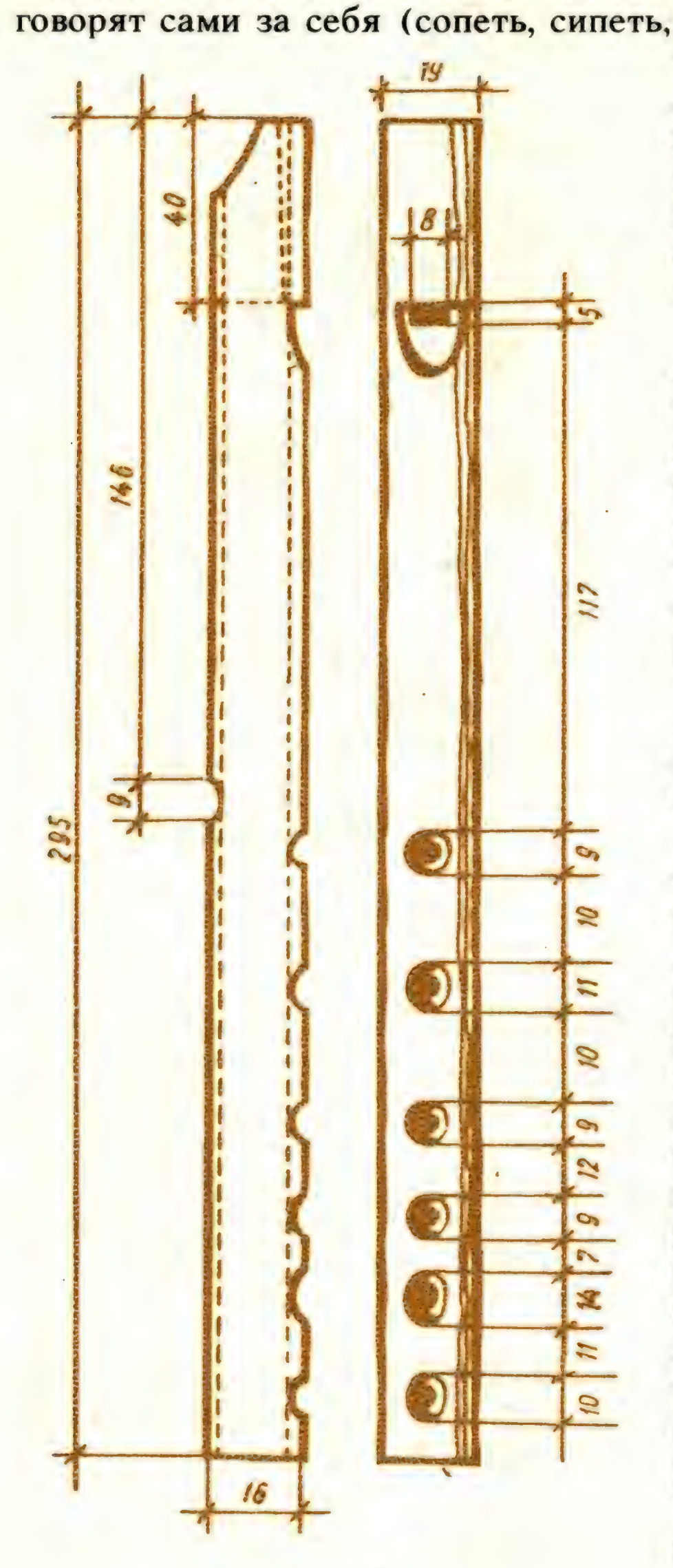
Свистульки

Свистульки настроены, как правило, в кварту (с одной дырочкой), в мажорный квартсекстаккорд или мажорное трезвучие (с двумя). Конечно, при таком крайне ограниченном звукоряде в наши дни их уже трудно считать музыкальными инструментами. Это скорее музыкальные игрушки. И именно в детских самодеятельных ансамблях и оркестрах они могут сыграть определенную украшающую роль. Через игрушку затем можно приобщать ваших младших товарищей к другим, более богатым по своим возможностям инструментам. Использование свистулек в ансамблях требует большой изобретательности и находчивости. Нужно уметь вычленять из музыкальной ткани произведения отдельные попевки, интервалы и даже звуки, которые были бы исполнимы на тех или иных свистульках. Дело не из легких, но эффект может быть большой.

Свирель. Вот мы и подошли к одной из наиболее распространенных у нас разновидностей семейства флейтовых. Нигде, пожалуй, не наблюдается такой путаницы и несогласованности в наименовании по существу одного и того же инструмента, как именно здесь. Положение усложняется еще тем, что нередко перемешиваются названия сходных инструментов родственных национальностей: русских, украинцев, белорусов. Вот эти на-

звания: дудка, дуда, пыжатка, сопель, сиповка, пищаль, посвистель и, наконец, свирель. А суть у всех одна: открытая снизу трубка с пальцевыми отверстиями и свистящим приспособлением в верхней части.

Можно, правда, как-то разграничить эти разновидности и объяснить их наименования. Так, например, у дудки (от слов дуть, дудеть) открыты оба конца и звук образуется дутьем на края ствола, как при игре на кугиклах. У пыжатки уже вставлено свистковое приспособление в виде пыжа со щелью. Что касается сопели, сиповки, посвистели и пищали, то их названия говорят сами за себя (сопеть, сипеть, свистеть, пищать). В наше время все чаще подобный инструмент со вставленным в верхнюю его часть свистковым устройством называют свирелью. Свирель сравнительно легко изготовить своими руками, поэтому мы даем ее рисунок с размерами и краткие комментарии к нему.



Свирель

Для корпуса свирели лучше всего подобрать уже готовую эбонитовую или металлическую трубку или изготовить ее из дерева, камыша, бамбука. Чем больше размеры трубки, тем ниже будет строй инструмента, и наоборот. Приводимые здесь ориентировочные размеры сняты с ре-мажорной свирели.

Самым ответственным моментом является изготовление звукоизвлекающего, свистящего устройства. Оно представляет собой пробку (пыж) со скошенной щелью, в которую вдувается воздух. На расстоянии, равном длине пыжа, в стволе свирели делается небольшой прямоугольный вырез, также скошенный в сторону нижнего конца трубки. Острый край среза должен находиться напротив узкой части щели пыжа. Струя воздуха, врываясь при вдувании из щели, попадает на острый выступ и, разбиваясь о него, издает свист. Получается обыкновенный свисток. Этот свисток колеблет своим звуком столб воздуха в трубке, который при помощи отверстий на стволе исполнитель может то укорачивать, то снова удлинять.

Следующий ответственный этап работы — прорезывание или прожигание отверстий и их подстройка.

Можно отчасти воспользоваться рисунком, где указаны места положения отверстий, и впоследствии довести их до необходимого строя опытным путем, так как указанные на рисунке размеры приблизительны и не могут соответствовать многим непредвиденным особенностям той или иной модели (материал, его плотность и толщина и т. д.).

Подстройка инструмента осуществляется так. Если закрыть все отверстия, то при слабом вдувании должен получиться звук *ре* 1-й октавы; при более интенсивном, называемом передуванием, — *ре* 2-й октавы. Если любое из этих *ре* ниже (проверяем по хорошо настроенному баяну или фортепиано), следует укоротить трубку на 1—2 *мм*. Если выше, то в нижнюю часть трубки вставляется кольцо из дерева, металла или картона толщиной 1—2 *мм*. Если звук, образующийся при закрытых отверстиях, вообще далек от искомого, но вполне чисто интонирует какой-либо другой, рядом лежащий, например *до* или *ми-бемоль*, имеет смысл оставить данный инструмент в получившемся строе.

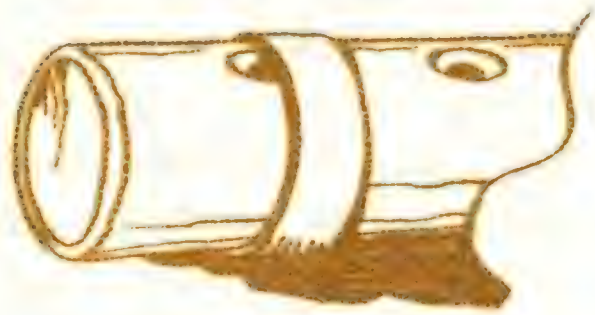
Народные мастера не знали точной разметки пальцевых отверстий и делали это весьма приблизительно. При исполнении они различными способами, которые, кстати, следует иметь в виду (сила дутья, неполное закрывание отверстий), добивались необходимой чистоты строя. Изображенная на нашем рисунке свирель сделана народным умельцем, более 30 лет проработавшим в оркестре хора им. Пятницкого, Н. З. Кудряшовым. Он был вполне грамотным музыкантом и старался изготовлять свои инструменты в строго определенных строях. Но как неровны (то маленькие, то большие, то круглые, то овальные) пальцевые отверстия на его свирели! Есть даже несколько наглухо заделанных отверстий, просверленных, как потом выяснилось, не в нужном месте. Все это — следы подстройки инструмента. Принцип ее состоит в том, что весь столб воздуха делится отверстиями на участки, соответствующие при колебании определенным звукам в гамме ре мажор: *ми, фа-диез, соль, ля, си, до-диез*. Увеличивая отверстие книзу, как бы вытягивая его, мы понизим звук; кверху — повысим. Лишнюю часть отверстия можно залепить воском.

Так, например, открытое нижнее отверстие должно дать вторую ступень гаммы ре мажор, звук *ми*. Если это *ми* звучит ниже, слегка увеличиваем отверстие сверху и подклеиваем воск снизу. Второе открытое отверстие соответствует звуку *фа-диез*. Доводку до него производим аналогичным способом, вплоть до заделки отверстия деревянной пробочкой и сверления нового. И так далее. Последнее отверстие просверливается на тыльной стороне инструмента и предназначается для большого пальца правой руки.

В конечном счете любой инструмент можно подстроить под любую последовательность тонов и полутонов. Для русской народной музыки наиболее типична обычная мажорная гамма, чаще всего с пониженной седьмой ступенью, что дает возможность пользоваться рядом родственных мажорных и минорных тональностей. При уменьшении любого пальцевого отверстия (уже подстроенного) наполовину звук получается на полтона ниже. Например, открывание на нашей свирели самого нижнего отверстия, соответствующего тону *ми*, наполовину даст уже не *ми*, а *ми-бемоль*.

При этом неважно, какую половину отверстия прикрывать: верхнюю, нижнюю или одну из боковых, — звук в любом случае понизится на пол-

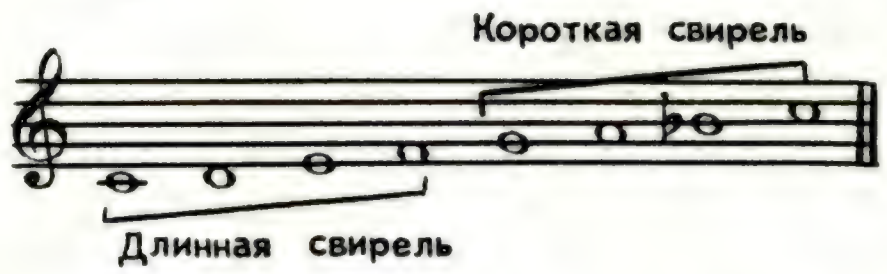
тона. Это обстоятельство народные музыканты используют для получения на бесклапанных духовых инструментах хроматического звукоряда. Те, кому это делать в процессе игры пальцами затруднительно, могут пользоваться специальными резиновыми или металлическими колечками, постоянно надетыми на ствол свирели и передвигаемыми по ней от одного отверстия к другому в зависимости от надобности. На рисунке показано положение колечка на первом отверстии *ми*, в результате чего будет звучать не *ми*, а *ми-бемоль*. Для такой перестройки необходимо время. Желательно и опробование инструмента. Но это хоть в какой-то степени обогащает его художественные возможности. Так, например, изменив в гамме ре мажор три ступени: *фа-диез* на *фа*, *си* на *си-бемоль* и *до-диез* на *до*, мы получим полную одноименную минорную гамму.



Колечко на корпусе свирели

Используя в дальнейшем трубки большего или меньшего размера, можно изготовить инструменты более низких или более высоких строев.

В заключение упомянем о двойчатке — парной свирели. Это два не скрепленных между собой инструмента, каждый с четырьмя отверстиями: тремя на лицевой и одним на тыльной стороне. Свирели держутся при исполнении под небольшим углом друг к другу. Настраиваются так, что одна продолжает звукоряд другой.



На обеих свирелях одновременно можно исполнять двухголосные мелодии.

ЯЗЫЧКОВЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Как видим, классификация инструментов на виды и семейства подсказывается особенностями их конструкции и способа звукоизвлечения. Если у свистящих в основе заложен свисток, то у язычковых специальные пластинки — «язычки», двойные или одинарные. Именно такой пищик в виде сдвоенного язычка мы смастерили в течение нескольких секунд на стебле одуванчика. Пищиком в народных духовых инструментах может служить и береста, и тонкие пластинки из тростника, гусиного пера или бамбука и из некоторых других издающих звук тонких материалов, например, пластмассы.

Вдуваемая струя воздуха встречает на своем пути тонкий язычок и стремится его либо отогнуть, либо вогнуть, в зависимости от его положения. Упругий язычок стремится занять первоначальное положение. Возникает колебание, язычок звучит, а находящийся в раструбе столб воздуха резонирует, усиливая этот звук. Типичный и самый распространенный инструмент этого семейства — жалейка.

Жалейка. В коротенькой новелле из книги «Над Истермой» поэт В. Боков описывает свою встречу с пастухом у себя на родине в деревне.

«...На кусту бузины, под которой теплился костер, я увидел жалейку.

— Сыграйте!

— Не поймешь ты нашей музыки! — с добродушным сожалением заметил пастух и, снисходительно улыбнувшись, добавил: — От нашей музыки лесом пахнет! Разве только пастуху из «Марата» шумнуть.

Он взял жалейку и заиграл. В мелодии слышалось что-то дикое, тоскливое, первобытное.

За рекой на поле колхоза «Марат» поднялась высокая фигура пастуха. Дикие, тоскливые звуки полились и оттуда. Два человека долго объяснялись между собой.

— Ай, как душевно поговорили, — сказал «мой» пастух, закончив игру».

В этом непритязательном рассказе все образно и верно! И то, что пастухи играли душевно, тоскливо, и что от музыки этой «лесом пахнет».

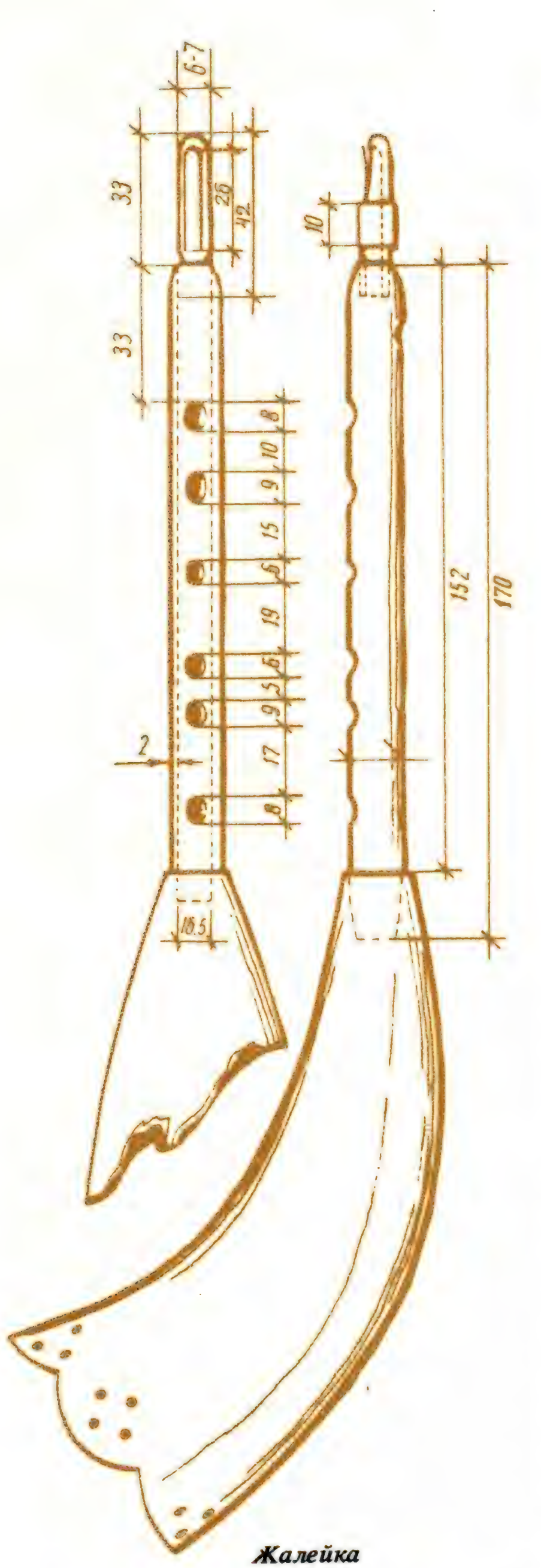
Конечно же, название инструмента произошло от корня слов «жалеть», «жалость». Звук жалейки терпкий, резкий, но жалостливый, плачущий, вследствие заметной вибрации (дрожания).

Жалейка представляет собой деревянную (ива, бузина, тростник) или (в наше время) металлическую трубку от 140 до 160 *мм* в длину. В верхний конец ее вставлен пищик. На нижний конец надевается в качестве резонатора натуральный коровий рог или берестяной раструб. Именно из-за этого рога или раструба в некоторых местностях жалейку неправильно называют рожком. Язычок (пищик) в старинных жалейках надрезали прямо на основной трубочке. Позже для пищика стали делать специальный мундштучок, который вставляется в трубку. В этом случае при порче пищика его легко заменить новым. На трубке прорезываются от 3 до 6 отверстий. Наносят их и используют так же, как на свирели. В зависимости от размеров жалейки могут быть разных строев, что очень важно в ансамблевой и оркестровой игре на них.

На рисунке приведены размеры жалейки в строе соль мажор с пониженной VII ступенью, то есть *фа* вместо *фа-диез*. (Рисунок см. на с. 30.)

Этот инструмент также сконструирован Н. З. Кудряшовым и имеет ряд новшеств по сравнению со старинными народными жалейками. Главное из них — в способе крепления пищика. Он должен быть тонким (несколько десятых долей миллиметра, наподобие лезвия бритвы), ровным и гладким. Ориентировочные размеры его указаны. Пищик крепится к специальной голосовой трубке (мундштуку), одним открытым концом вставляемой в основную трубку жалейки. Мундштук изготовляется из дерева. Верхний его конец глухой, а вдоль самого мундштука делается прямоугольный узкий срез, который должен быть на 2—2,5 *мм* у́же ширины пищика. В этот срез должна быть видна внутренняя полость трубки. Длина среза должна точно соответствовать длине пищика. Срез идет от верхнего конца инструмента и заканчивается прямоугольным порожком, в который упрется положенный на него пищик.

На рисунке видно, что в самой верхней части мундштук срезан с небольшим закруглением, что создает между ним и лежащим сверху пищиком небольшую зону, в которой пищик может колебаться.



Жалейка

Обычно пищик привязывался нитками поблизости от входа мундштука в основную трубку. Кудряшов предложил крепить его при помощи колечка, полученного из полихлорвиниловой изоляционной трубки (кембрика), имеющейся под руками у каждого электрика. Прогрессивность этого новшества не столько в надежности и чистоте самого крепления, сколько в другом, более важном вопросе. Чтобы жалейка имела вполне определенный заданный строй, пищик сам по себе, без резонатора, должен извлекать основной звук этого строя (например, *соль* в соль мажоре). Раньше приходилось долго биться над его размерами, чтобы получить искомый тон. Теперь для этого достаточно передвижением трубчатого колечка изменить величину колеблющегося конца пищика, и строй его станет другим. Такие изменения можно произвести в пределах кварты. Это значит, что при помощи найденного простого приспособления не только облегчается нахождение необходимого тона, но и появляется возможность его замены, а следовательно, и изменения в случае надобности всего строя жалейки. Для современной музыкальной практики это немало.

Перед игрой пищик необходимо каждый раз размачивать слюной, иначе он звучать будет плохо, сипло. Дуть в жалейку нужно с некоторым усилием. Чем больше это усилие, тем выше может подниматься ее строй (в пределах $^1/_2$—$^1/_4$ тона), и наоборот. Этим пользуются народные исполнители для выравнивания строя при игре или для подлаживания к певцам.

При скреплении отдельных деталей жалейки рекомендуем пользоваться современной (цветной) изоляционной лентой. С ее помощью легко утолщать концы сочленяющихся трубок, заделывать трещины и т. д. Рог приклеивается техническим клеем типа БФ 6, суперцемент и др. Мундштук лучше всего закрепить силой тре-

ния. Для того чтобы случайно не повредить пищик, на мундштук надевается специальный колпачок из камышовой, деревянной или картонной трубки.

Известны и до сих пор встречаются парные или двойные жалейки, настроенные и используемые так же, как парные свирели. В отличие от свирелей парные жалейки скреплены вместе и объединены одним раструбом.

Волынка. — Что ты тянешь волынку? Не волыниться!

Разве не употребляем мы этих и им подобных выражений и сейчас? Имеют ли они что-либо общее со всемирно известным музыкальным инструментом?

Волынка представляет собой воздушный резервуар, так называемый мех, изготовленный из цельной козьей или телячьей шкуры, со вставленными в него трубками. Одна трубка вставляется в отверстие от передней пары ног; она предназначается для нагнетания воздуха и снабжена обратным клапаном. В другое отверстие вставляется игровая трубка с пищиком; в некоторых местах — пищик типа свирели; в России, как правило, — типа жалейки. На этой игровой трубке прорезываются пальцевые отверстия. На ней исполняется ведущая мелодия. В шейное отверстие вставляются одна-две трубки, дающие каждая всего лишь один, низкий тянущийся звук, настроенный в октаву, кварту или квинту к основной ступени звукоряда мелодической трубки. Эти тянущиеся звуки называются бурдонами и звучат непрерывно, как гармонический фон к мелодии. Вот именно монотонное звучание бурдонов и дало основание сравнить волынку со всякой волокитой и промедлением в деле.

Волынка

Русское название инструмента произошло, как полагают, от наименования места его появления — Волыни — области, расположенной по верхнему течению Западного Буга и входившей в состав Киевской Руси. Эту область населяли волыняне, восточнославянское племя, жившее там в IX—XI веках. Тем не менее в самой Украине, Молдавии и Польше этот инструмент называется козой (по происхождению меха), в Белоруссии и некоторых русских областях — дудой.

Волынка была распространена фактически по всему миру. В разных странах у разных народов она имела свои отдельные конструктивные особенности, но принцип устройства ее всюду один. Даже в большинстве местных названий волынки заложены одни и те же слова: «мешок» и «гудеть», «играть». Сравните, например, английское название волынки bagpipe (бэг — мешок, пайп — игра, свирель), немецкое Sackpfeife (зак — мешок, пфайфе — дудка), французское cornemuse (старинная свирель), голландское dudelsack (дудящий мешок) и т. д.

При игре волынку держат перед собой, а чаще под мышкой. Мех наполняется воздухом через клапанную трубку, и под его напором пищики начинают звучать. Звук у волынки непрерывный: при перерывах в нагнетании воздуха волынщик прижимает мех к корпусу, и звучание продолжается.

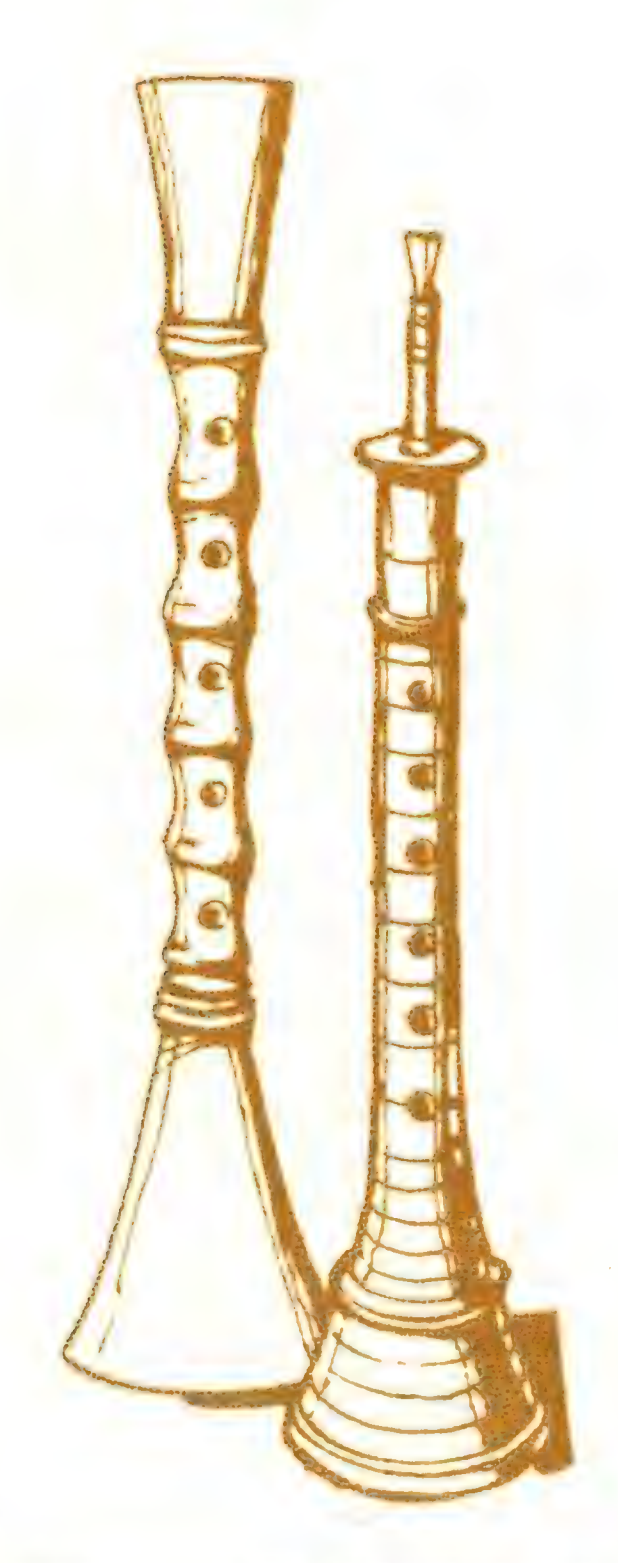
Первые сведения о волынке в России относятся к XVI—XVII векам. В то время это был очень распространенный инструмент, он неоднократно упоминается в народных песнях, припевках, сказках.

Заиграй, моя волынка,
Заходи, моя дубинка...

Или:

Как по улице молодец идет,
Вдоль широкой удаленький.
Под полой несет дуду-загулу,
Под другой он несет гусельцы...

Особой популярностью пользовался инструмент у скоморохов, медвежьих поводчиков и придворных музыкантов Потешной палаты. Позже — у бродячих нищих музыкантов. К началу XX столетия инструмент этот постепенно был вытеснен из практики другими, менее сложными и трудоемкими конструкциями. Однако, например, в Шотландии волынка культивируется как национальная реликвия и даже входит в состав военных оркестров. У нас отдельные экземпляры волынки можно увидеть, пожалуй, лишь в музеях музыкальной культуры.



Справа — зурна закавказская; слева — сурна русская

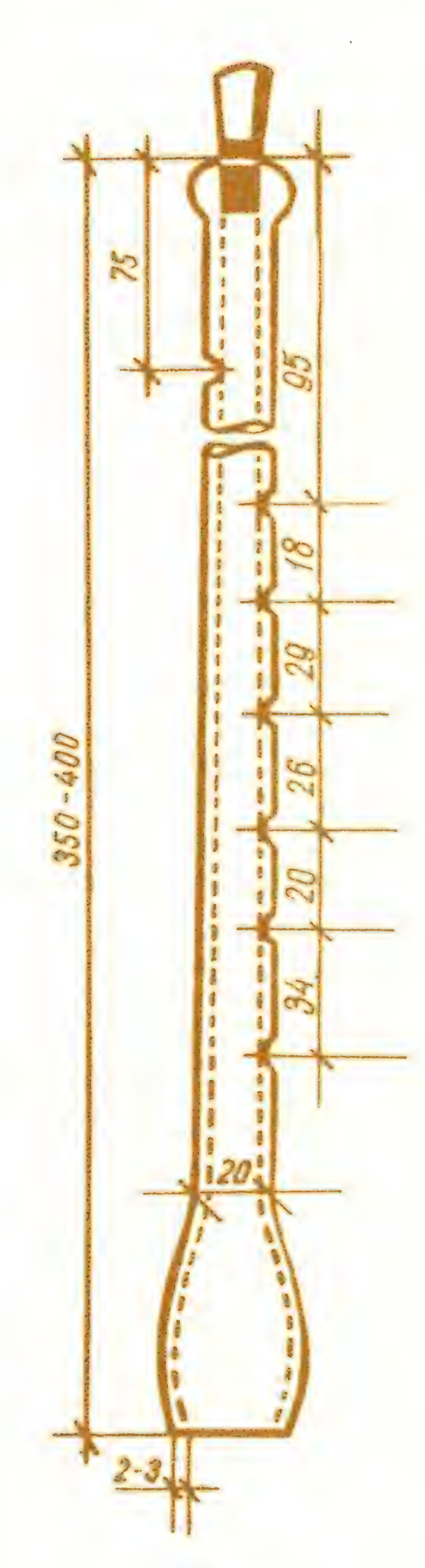
Сурна. История музыки знает случаи самых различных взаимовлияний и взаимопроникновений инструментов разных народов, особенно соседствующих в географическом отношении. Одни инструменты, например струнные, родились и развивались в разных частях света независимо друг от друга. Другие, наоборот, бесспорно, были заимствованы у народов с более древней цивилизацией. Именно к такого рода инструментам принадлежит сурна, близкая к закавказскому духовому инструменту зурне и по названию, и по устройству, и по звучанию.

Сурна, иногда называемая сурьмой или суренкой, делалась обычно из карагача (южная порода дерева, очень плотного и крепкого). Этот инструмент регулярно упоминается в письменных исторических памятниках, начиная с XIII века, но ника-

ких достоверных описаний, рисунков и тем более подлинных экземпляров его не сохранилось. Если исходить из аналогии сурны с восточной зурной, до сих пор бытующей у народов, населяющих Кавказ и прилегающие к нему районы, то это деревянная трубка с несколькими игровыми отверстиями, небольшим коническим раструбом и двойным, реже одинарным, язычковым пищиком. Некоторые исследователи народных музыкальных инструментов утверждают, что сурна — амбушюрный инструмент (см. следующую главу), а возможно и амбушюрно-язычковый. В частности, на изображенной на рисунке русской сурне (инструменте терских казаков) играли двояким способом: как на амбушюрном и как на язычковом. Язычок жалеечного типа находился в мундштуке в специальной трубочке.

Звук у сурны резкий и гнусавый. Употреблялась она либо скоморохами в их буйных, удалых плясках, либо в военном обиходе, вплоть до царствования Петра I, заменившего в военных оркестрах все национальные инструменты западными, медными. Постепенно сурна почти вышла из употребления, может быть отчасти потому, что постоянно упоминалась в царских и церковных указах в числе запрещенных, и народ вынужден был заменить ее другими инструментами, подобными ей, но с другими названиями. Очень похожа на сурну, в частности, поныне существующая брёлка.

Брёлка. Это один из наиболее мягких и благозвучных по тембру инструментов семейства язычковых. Представляет собой как бы промежуточную разновидность жалейки и сурны. Трубка его почти прямая, постепенно расширяющаяся к конусообразному раструбу. Язычок двойной, как у гобоя. Отсюда близость звука к последнему. По существу, это и есть маленький гобой народного происхождения. Во всем остальном (по количеству отверстий, строю, техническим и динамическим возможностям) брёлка сродни своим предшественникам.



Брёлка

Предполагают, что брёлка появилась в Тверской губернии и получила столь малопонятное наименование от местного названия ивы — бредины, из которой она изготовлялась.

На рисунке даны размеры сопрановой соль-мажорной брёлки. На ней играл бывший артист оркестра хора им. Пятницкого В. Воронков. Корпус его инструмента выточен на токарном станке из самшита и состоит из двух половин, вставляющихся одна в другую. Воронков использовал в своей практике обычные гобойные трости, которые делал сам или покупал в музыкальных магазинах. Звук его инструмента нежный и красивый в протяжных мелодиях, острый и задорный в быстрых, плясовых. Для изменения строя применяются специальные колечки или воск (см. главу о свистящих инструментах).

АМБУШЮРНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

История пастушьего рожка

Трудно рассказать о всех красотах русского лета. К вечеру затихает природа. Ветер пропадает куда-то. Пахнет спелой рожью, сеном, хвоей, рекой. Тишина. Далеко слышно, как в соседней деревне стукнуло у колодца ведро, крякнула спросонок утка, заскрипела калитка... В такие минуты невольно чего-то ждешь. И тут... раздается звук пастушьего рожка. Это до того поражает неожиданностью, что не можешь понять, на чем играют. А может быть, кто-то поет? Тогда где слова?

Вот в такой тихий и теплый вечер шел по полю молодой столяр Николай Кондратьев к себе домой в деревню Симаково Владимирской губернии. Когда-то был он здесь подпаском у своего отца пастуха. «Учись играть на рожке! — говорил отец. — Будешь пастухом, платить будут больше вдвое против неиграющего». Но говорить этого было и не нужно. Мальчик тайком выводил на самодельном рожке песни, которых знал великое множество. Песни-то русские многозвучные, с подголосками. «Эх, два бы, да три рожечника! Сыграли бы вместе!»

А теперь стал он столяром, но на рожке играть не бросил. «Может быть, удастся собрать несколько пастухов или играющих подпасков, — думал он, шагая по полю. — Рожки-то я и сам теперь отлично сработаю. Можно из березы или липы. Лучше, конечно, можжевеловые. Дерево это прочное, тугое, звук в нем вязнет, а исходит чистым... Сейчас все гармонь да гармонь, а раньше-то умелым рожечником вся деревня хвалилась!»

«Однако крепко кто-то на рожке песню выводит. Дай-ка подтяну!» И запел Николай чистым сильным голосом. Смолк рожечник, а потом повторил мелодию Кондратьева. Подошел столяр к костру, а вокруг него все мужики вроде незнакомые. Поздоровался. Оказалось, всех он их знает и они его. Просто годы прошли, многие изменились. Бороды отпустили.

Сразу «хор» (так тогда называли любые ансамбли) из рожечников создать Николаю Васильевичу Кондратьеву не удалось. Мужики не хотели бросать землю, которая их кормила; «идти в артисты», как они говорили, было боязно. Собирались они, правда, часто и играли вместе старинные песни на много голосов. Но впоследствии все же удалось создать первый про-

фессиональный ансамбль владимирских рожечников. Николай Васильевич Кондратьев стал его руководителем.

Успех пришел сразу. На Всемирной промышленной выставке в Париже в 1884 году «Хор владимирских рожечников» имел, как писали в газетах, «бешеный успех». Последовали приглашения на гастроли в Брюссель и Берлин. Музыкальная Европа того времени смотрела на необычный ансамбль как на чудо. Начиная с 1890 года длинные желтые кафтаны и поярковые шляпы рожечников Кондратьева постоянно можно было встретить на знаменитой Нижегородской ярмарке. Там же гастролировал и другой известный хор рожечников, созданный братьями Петром и Николаем Бахаревыми — знаменитыми солистами. Многие приезжали на ярмарку специально, чтобы послушать игру этих удивительных ансамблей. Большое впечатление произвела музыка владимирских рожечников на Максима Горького, который познакомился с музыкантами и был с ними дружен.

Что же представляли собой владимирские рожки?

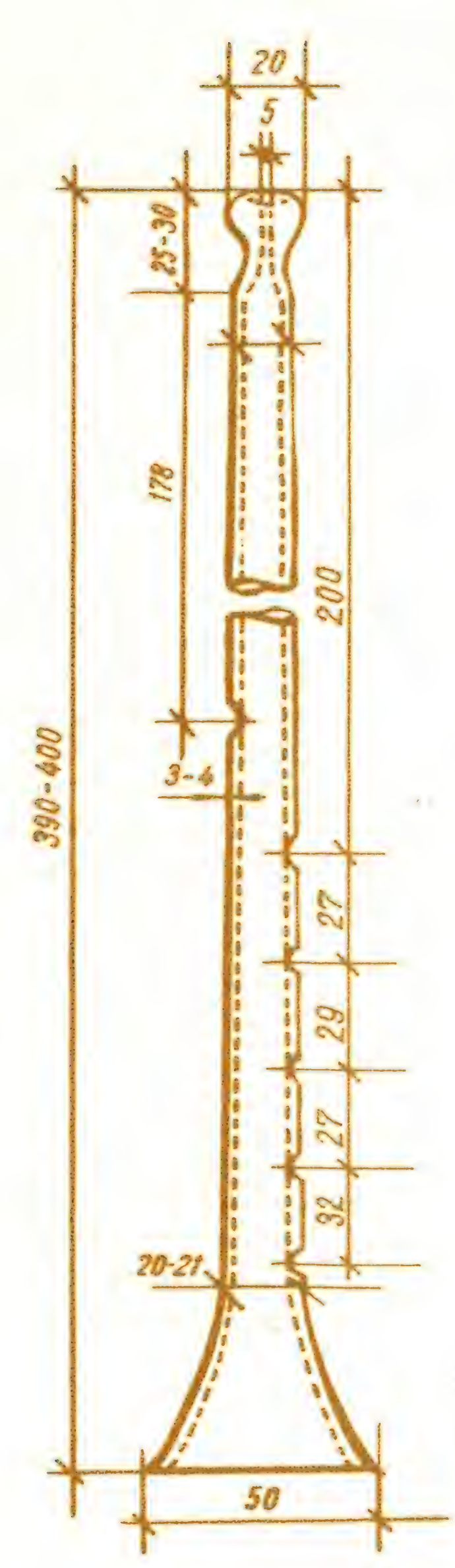
По рассказам очевидцев, «длины в них не больше двух четвертей (примерно около 40 *см*). Толщиной они с узкого конца — в большой палец, а в раструбе — с донышко бутылки, пожалуй, поуже. Дырок шесть. Кое-где вокруг разными украшениями опоясаны или зубчики вырезаны». В репертуар входили народные песни, которые были известны участникам хора.

В хоре Николая Васильевича Кондратьева было 12 рожечников. Он делил их на три группы. Одна исполняла высокие подголоски, другая — основную мелодию в среднем регистре. Нижние подголоски игрались на басовых рожках, которые, в отличие от обыкновенных, имели длину четыре четверти (около 80 *см*). Каждый рожечник хора был в своем роде неповторимым музыкантом. К сожалению, записи, сделанные в то время на фонографе, не могут должным образом донести до нас всей прелести и красоты рожечной музыки. В последний раз хоры владимирских рожечников выступали на открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве в 1923 году. Но на этом история пастушьего рожка не кончается.

Известный музыкант Василий Васильевич Хватов, организатор оркестра при хоре имени Пятницкого, пригласил в оркестр владимирского пастуха — рожечника Николая Солодихина, к которому приставил опытного оркестрового музыканта Владимира Сизова. Владимир Сизов учил Солодихина музыкальной грамоте, а тот в свою очередь передавал Сизову свою манеру игры на рожке. Впоследствии оба они выучили игре на этом инструменте ряд других музыкантов.

Так в оркестре хора появились владимирские рожки. Их можно услышать и сегодня.

Рожок принадлежит к семейству так называемых амбушюрных инструментов, то есть тех, звук которых образуется от вибрации самих губ, сложенных особым образом (слово амбушюр происходит от французского bouche — рот). В строгом смысле слова амбушюр используется всеми исполнителями и на других духовых инструментах (флейте, кларнете и т. д.). Но вибрация губ возможна только при соприкосновении со специальным наконечником, имеющим чашечку для губ, называемым мундштуком. Поэтому группу амбушюрных еще называют мундштучными.



Рожок

В народной практике рожки изготовляются двояким способом. Первый заключается в том, что из деревянных заготовок выдалбливаются и затем вырезаются две половинки рожка в продольном разрезе, а затем склеиваются вместе и крепко обертываются берестой. Второй предусматривает вытачивание цельного инструмента из сплошного куска дерева на токарном станке. Внутренний канал, как у всякого духового инструмента, должен быть тщательно очищен и отшлифован. Мундштук может составлять одно целое с рожком или вставляться в него. Чашечка мундштука должна быть удобна для губ, неглубокая у рожков высокого тона — сопрановых, более продолговатая — у альтовых и теноровых. Принцип просверливания или прожигания и подстройка пальцевых отверстий у рожка тот же, что и у всех описанных нами выше инструментов.

Данные на рисунке размеры сняты с сопранового рожка в строе соль мажор.

Извлекать промежуточные хроматические звуки на рожках значительно легче, чем на свистящих и тем более язычковых. Объясняется это тем, что источник звука — губы, в отличие от свистка, трости или язычка, могут изменять свое положение и степень напряженности. Кто хоть когда-нибудь играл на пионерском горне, знает, как надо манипулировать губами и воздушной струей, чтобы изменить высоту звука. Ведь на горне вообще нет никаких пальцевых отверстий или других приспособлений для изменения высоты звука. Вот и на рожке в тех случаях, когда употребляется какой-либо промежуточный хроматический полутон, его следует извлекать не пальцами, а губами, чуть больше сдвигая их в чашечку при повышении или слегка расслабляя при понижении звука.

Манера и приемы игры на рожках и обычных медных инструментах духового или симфонического оркестра очень схожи. Поэтому освоение игры на рожке будет более доступно лицам, уже знакомым с принципами игры на амбушюрных инструментах, так же как игре на свирели значительно легче обучить флейтиста, на жалейке — кларнетиста, а на брёлке — гобоиста. Ведь именно народные инструменты явились прототипами почти всех современных инструментов.

СТРУННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

О чем рассказали гусли

Накатывался вал за валом. Не одна бочка-сороковка, полная золотых червонцев и светла сéребра, полетела за борт. Только не двинулись с места корабли с грузом заморским, все стояли они посреди синя-моря, как привязанные. Не хотел морской царь выкупа!

И сказал тогда Садко своей дружинушке: «Видно, царь морской требует живой головы во сине-море! Напишем-ка, братцы, свои имена на дощечках да опустим на воду. Чья утонет — тому и идти ко дну, а то не видать нам родного берега!» У всей его храброй дружины дощечки по воде гоголем плывут, а дощечка Садко — ключом ко дну! Простился Садко с друзьями и остался со своими гуслями на дубовой дощечке, качаясь на волнах. Вот уже и последний парус скрылся за горизонтом, а Садко сидит на дубовом бревнушке посреди моря, ждет своей участи. Думает он думу невеселую: «Видно, придется расплачиваться головой за милости морского царя!»

А что было делать, когда «Садка день не зовут на почестен пир, другой не зовут и третий...» Видно, не по нраву пришлись купцам его смелые песни. Закручинился тогда гусляр и пошел излить тоску свою чисту-полю да Ильмень-озеру. Сел он на бережок, ударил по струнам и запел. А царь морской, заплывший в то время в Ильмень, дивится. Не слыхал он такой красивой музыки. «Разве хорошо, что такой музыкант среди людей живет? — думает царь, — ему место при моем дворе!» Но говорит он совсем другое: «Не знаю, чем буде тебя пожаловать за утехи за твои великие, за твою-то игру нежную. Аль бессчетной золотой казной?!». Отказался тогда Садко от золота царского, и пришлось морскому царю пойти на другую уловку. «Не хочешь у меня брать золота, тогда возьми его у купцов новогородских! — сказал он. — Поди в Новгород и заложи свою буйну голову за то, что есть в Ильмень-озере рыбка золотые перья. И как ударишься об заклад, свяжи шелковый невод да лови рыбу в Ильмень-озере».

Богатые купцы на смех подняли музыканта, однако в шутку заложили свои лавки с товарами за буйну голову Садко. А он поймал три рыбки золото перо! Пришлось отдавать заклад. Стал Садко богатым купцом, обзавелся верной дружиной и поехал торговать в Золоту орду. «Сначала ехал он по Волхову во Ладожско, со Ладожска во Неву-реку, а со Невы-реки в сине-море...»

...Все выше и выше волны. Все сильнее и сильнее ветер. Носит он по морю дубовое бревнышко. Промок Садко и устал, а все прижимает к себе гусли звонкие. Стало клонить его в сон...

Проснулся Садко и видит: в белокаменной палате на дне морском сидит царь. «Ну, что ж! Сыграй нам, Садко-музыкант!» — говорит он. И ударил по серебряным струнам гусляр. Не выдержал царь, пустился в пляс. Заходили волны по синю-морю. Буря такая поднялась, какой давно не было.

Натешился морской царь, навеселился. Приустал. А Садко тут песню нежную запел. Растрогал совсем старика. Говорит царь: «Бери, музыкант, за себя мою дочь Волхову и породнимся с тобой. Будешь у меня жить да играть на своих гуслях звонких!». Понял Садко, что хочет оставить его царь в пучине навечно. Не видать тогда ему родного Новгорода, друзей своих верных, солнышка красного. А как отказаться ему от милости царской? Как найти путь из подводного царства? Вдруг слышит он голос таинственный: «Не целуй невесту свою. Поцелуешь — не видать тебе света белого!»

Не поцеловал Садко красавицу Волхову, царскую дочь. До сего времени синь реки задумчива и глубока. Как будто тоскует невеста по своему любимому...

А ведь Садко действительно жил в Новгороде и построил в 1167 году церковь. Не был он богатырем, как Илья Муромец или Добрыня Никитич, не совершал подвигов. И все-таки сложили о нем былину, потому что сила его была под стать богатырской: это была сила искусства. И в былине речь идет о том незабываемом впечатлении, которое производило на новгородцев искусство много веков назад.

*

Так что же это за инструмент, которому народ приписывал волшебную силу?

Гусли — инструмент струнный. Во вступлении мы говорили о том, что древний человек натянул струны на доске (или, может быть, раме) и получился музыкальный инструмент. Но какой?

Арфа, кифара, лира, гусли... У разных народов в разное время возникли похожие музыкальные инструменты. На нашей территории подобный инструмент существовал еще во времена нашествия скифов. По словам греческого историка Юлия Полидевка, жившего во II веке нашей эры, «...скифы являются изобретателями пятиструнника, то есть своего рода арфы, вернее кифары», струны которой навязывались из сыромятных ремней, т. е. были жильные, а плектром[1] служило «козье копытце». У греческого ученого не было других сравнений, и нам остается только предположить, что этот «пятиструнник» больше был похож на гусли.

Любопытны сохранившиеся до наших дней струнные инструменты хакасов и тофаларов (народностей Российской Федерации). Бесспорно, перед нами одна из разновидностей древнейших гуслей.

---

[1] Плектр (от греческого — ударяю) — перышко или тонкая пластинка (из панциря черепахи, слоновой кости, дерева и т. д.), согнутая в полукольцо, свободным сужающимся концом которого приводят в колебание струны щипковых инструментов. Плектр в виде тонкой пластинки с заостренным концом называется медиатором (посредником), его изготовляют в наше время из панциря черепахи или из пластмассы.

Чаттыган — струнный инструмент хакасов и тофаларов. Вид сверху и снизу

Если же заглянуть в Скандинавию и на побережье Балтийского моря, — возникают названия «кантеле», «кокле», «канклес», «каннель» и т. п. Все это тоже гусли, только эстонские, финские, литовские. И им не одна сотня лет. А первое упоминание о русских гуслях относится к VI веку. Название их происходит от древнеславянского слова «густы» — гудеть, а так как гудела струна, то она и получила наименование «гусла». Значит, гусли — это струны, гудящие струны.

Любая струна при колебании звучит сама по себе сравнительно тихо, а полые, то есть пустотелые предметы издают более гулкие, громкие звуки; звук той же струны преображается, если ее приблизить к дуплу или поместить в деревянное корыто, ящик. Так возникло понятие о резонаторе, одной из необходимейших составных частей любого музыкального инструмента. Струны начали закреплять не на доске, а как бы поверх специально выдолбленного корытообразного ящика, покрытого сверху тонкой деревянной или кожаной пластинкой, называемой декой (дека — значит крышка). Именно эта дека заставляла колебаться заключенное между ней и резонатором воздушное пространство, усиливая звук, делая его более продолжительным и полным.

При этом не безразлично, из какого вида дерева сделана та или иная деталь музыкального инструмента. Корпус резонатора обычно выдалбливался из сосны или ели, а покрывался сверху декой из явора. Отсюда и пошел эпитет: гусли «яровчатые» (искаженное «яворчатые»).

Изображение гуслей — трапецеобразный кузов-резонатор и от пяти до двадцати пяти струн, натянутых на него параллельно, — можно встретить на многих старинных гравюрах.

Минский профессор Борис Александрович Колчин совсем недавно произвел раскопки одной из новгородских улиц. Там, помимо множества других очень ценных вещей, были найдены старинные гусли. Ученый восстановил их деревянный корпус и считает, что их можно отнести к XI веку.

Гусли были известны и в древнем Киеве, вспомните легендарного Бояна — сказителя и музыканта:

Боян же, братья, не десять соколов
На стаю лебедей напускал.
Но свои вещие персты на живые струны воскладал.
Они же сами князьям славу рокотали.

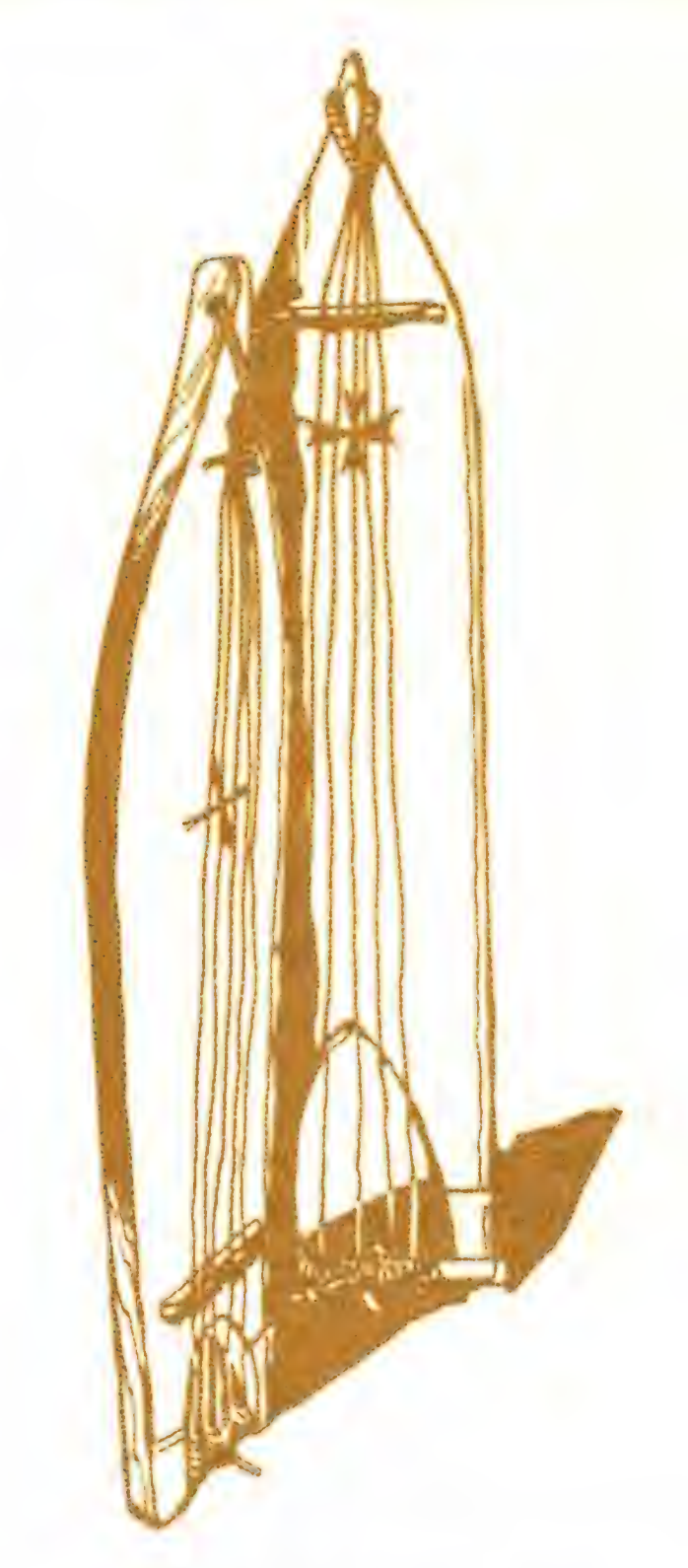
Искусство гусляров было, как говорят теперь, синтетическое. Гусляр был не только музыкантом, но и поэтом, и сказителем. А старинная былина была своеобразной хроникой важнейших событий. В наше время это трудно себе представить.

Как же совершенствовался этот старинный музыкальный инструмент и в каком виде он дошел до наших дней?

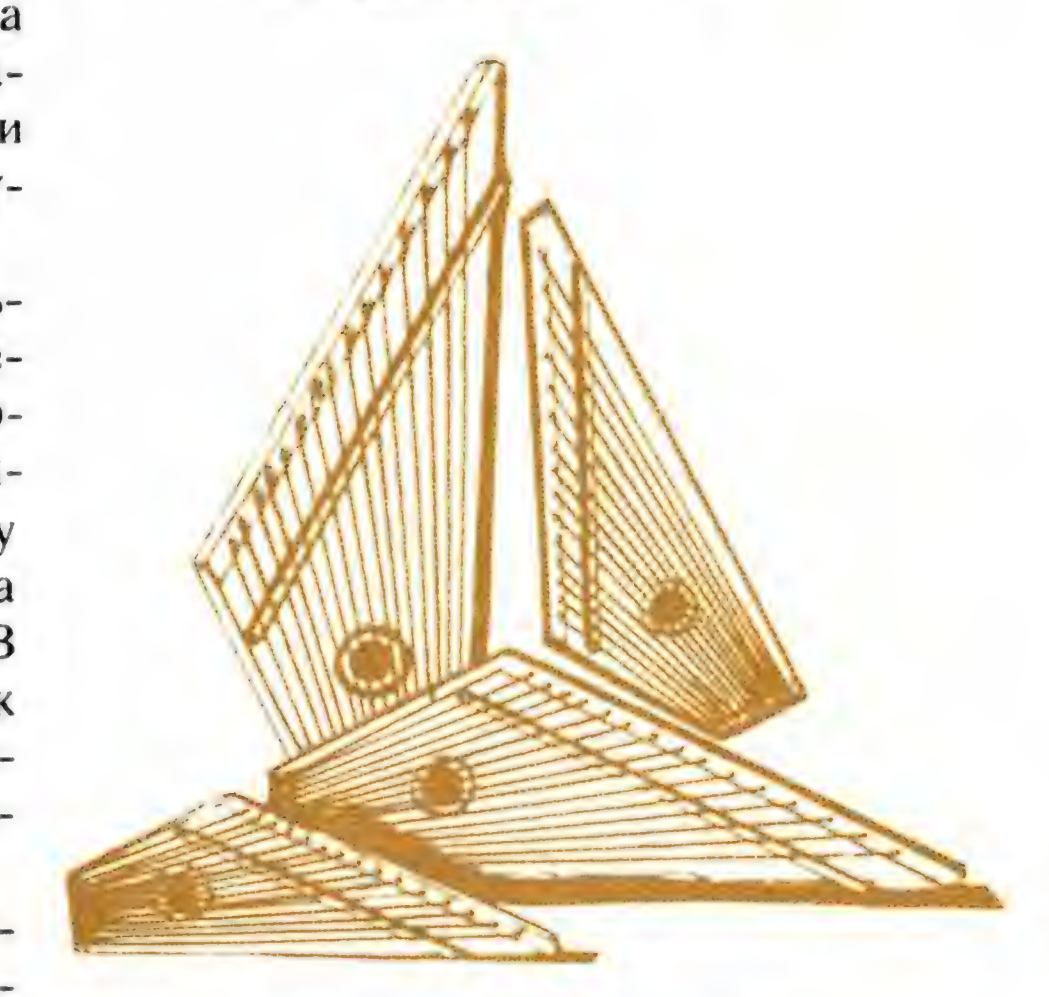
Мы уже писали, что аналогичные струнные инструменты возникли и бытовали у других народов разных стран независимо друг от друга. Арфа, например, появилась еще в III тысячелетии до нашей эры в Египте, Палестине, Финикии и других землях. Родственна ей, но более портативна и камерна древнегреческая лира, инструмент нежный и благозвучный. В западноевропейских странах, предположительно в Германии, появилась еще одна разновидность подобного рода многострунных инструментов — цимбалы. Это большой столовидный (на ножках) ящик с натянутыми вдоль него струнами разной длины. Играют на цимбалах специальными молоточками. Звук получается более громкий и отчетливый, чем на арфе. По-своему, самобытно развивались конструкции арфообразных и гуслеобразных инструментов и у других народов.

В средние века с увеличением объема торговли между народами увеличился и обмен всякого рода информацией, включая культурную. Музыкальные инструменты стали в ряду других предметов торговли и обмена перемещаться из страны в страну. В результате этого взаимовлияния к концу XIX столетия в России окристаллизовались три основные разновидности гуслей.

Гусли звончатые. Инструмент крыловидной или трапецеидальной формы. При игре его опирают



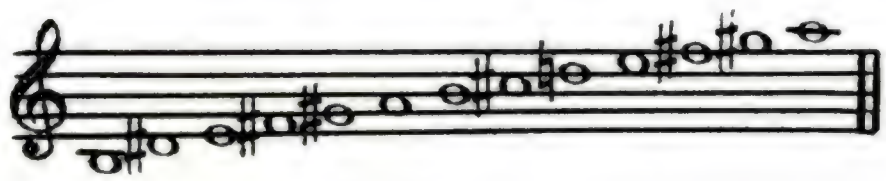
Нарс-юх инструмент хантов, проживающих на Дальнем Востоке



Квартет звончатых гуслей

на колени колка́ми в левую сторону. Струны защипываются либо пальцами обеих рук, либо пальцами только правой руки; левая рука в этом случае служит для приглушивания струн. Позже звук начали извлекать плектром или медиатором, отчего он стал ярче и звонче, а последнее и определило наименование инструмента. На звончатых гуслях можно играть и бряцанием, как на балалайке, и извлекать аккорды арпеджированно, то есть арфообразно.

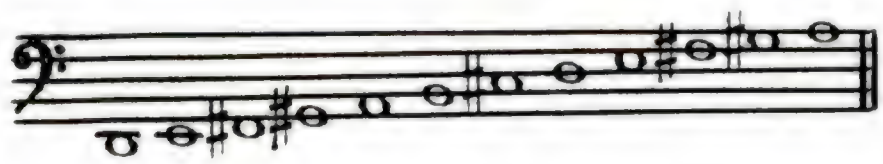
В самом начале нашего столетия петербургские музыканты и конструкторы О. У. Смоленский и Н. И. Привалов усовершенствовали звончатые гусли. Инструмент приобрел треугольную форму. Были созданы ансамблевые разновидности гуслей: пикколо, прима, альт и бас. Количество струн стало постоянным — 12—13, настраиваемых по ступеням диатонической гаммы.



Звукоряд примы

Звукоряд пикколо и альта записывается так же, как у примы, но звучит он у пикколо октавой выше, у альта октавой ниже.

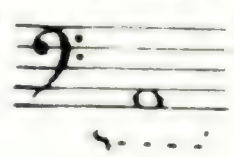
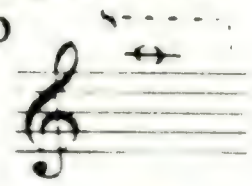
Строй басовых гуслей несколько отличается:

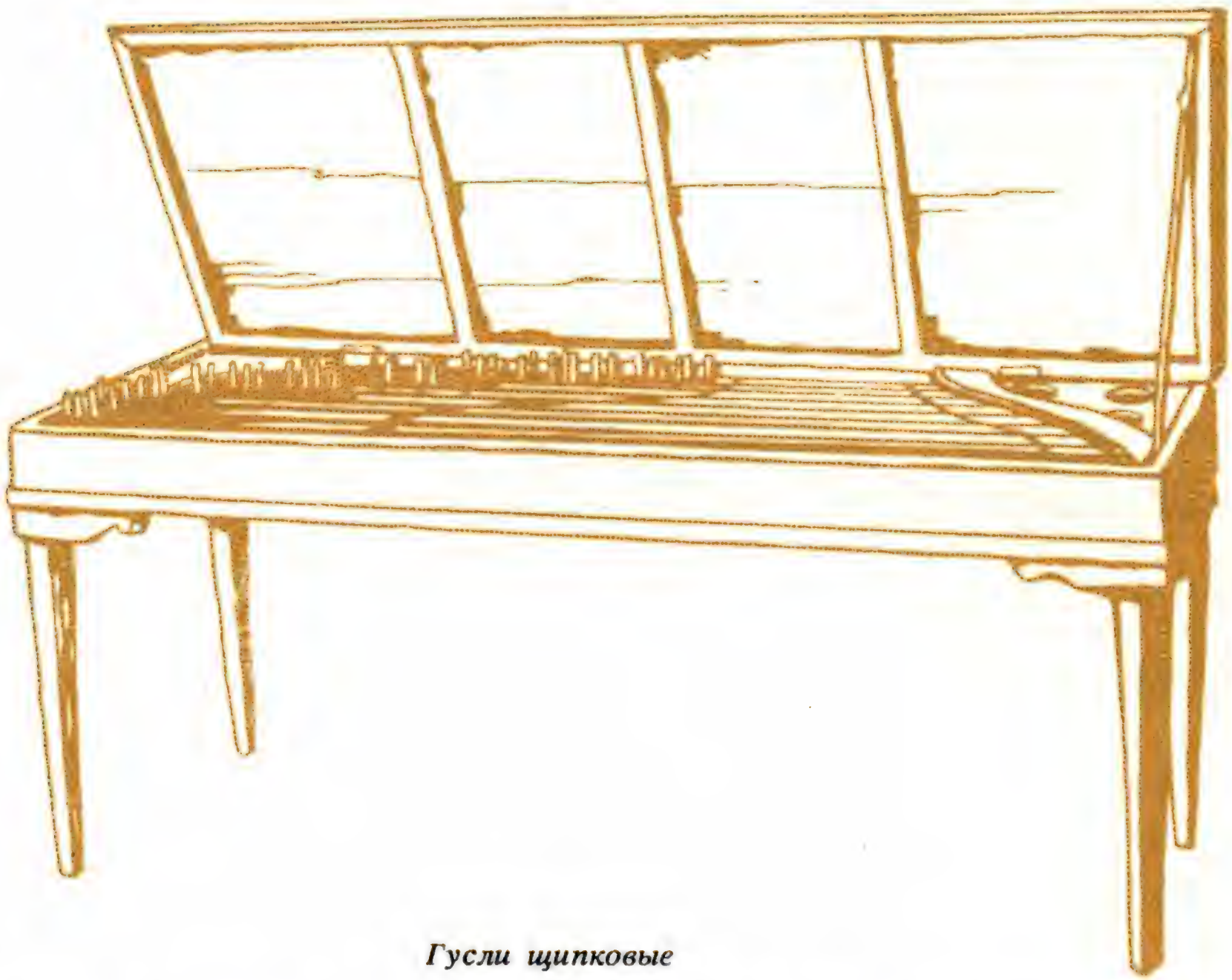


Любую струну можно перестроить, изменив тем самым звукоряд, что позволит приспособить его к исполнению музыки в других тональностях. Так, например, подняв весь строй на полтона, получим целый круг новых тональностей: до мажор, фа мажор, ля минор и т. д.

Исполнять одноголосные мелодии на звончатых гуслях сравнительно просто: защипывается струна, соответствующая звуку данной мелодии. При переходе на следующий звук предыдущий глушится пальцами левой руки. Несколько сложнее исполнение аккордов. В этом случае пальцы левой руки приглушают те струны, которые не входят в состав аккорда. Свободные же струны, звуки которых образуют аккорд, в этот момент звучат, так как по ним ударяют медиатором арпеджированно или бряцанием.

Недостаток этой конструкции звончатых гуслей в их звуковой ограниченности: диатонический (а не хроматический) строй, узкий круг (вследствие этого) тональностей, небольшой диапазон. Уже в наше время советским гусляром Д. Локшиным были сконструированы звончатые гусли с хроматическим звукорядом, что значительно расширило технические и художественные возможности этого инструмента. Музыканту выдано авторское свидетельство и серебряная медаль ВДНХ. Один экземпляр этого уникального инструмента можно увидеть в экспозиции музея музыкальной культуры им. Глинки в Москве.

Гусли щипковые как бы синтезировали в себе элементы арфы, древнеславянских гуслей и столообразную форму цимбал. Действительно, вдоль большого резонаторного корпуса, укрепленного на четырех ножках, натянуты металлические струны разной длины и толщины, настроенные по звукоряду многооктавной хроматической гаммы от  до 



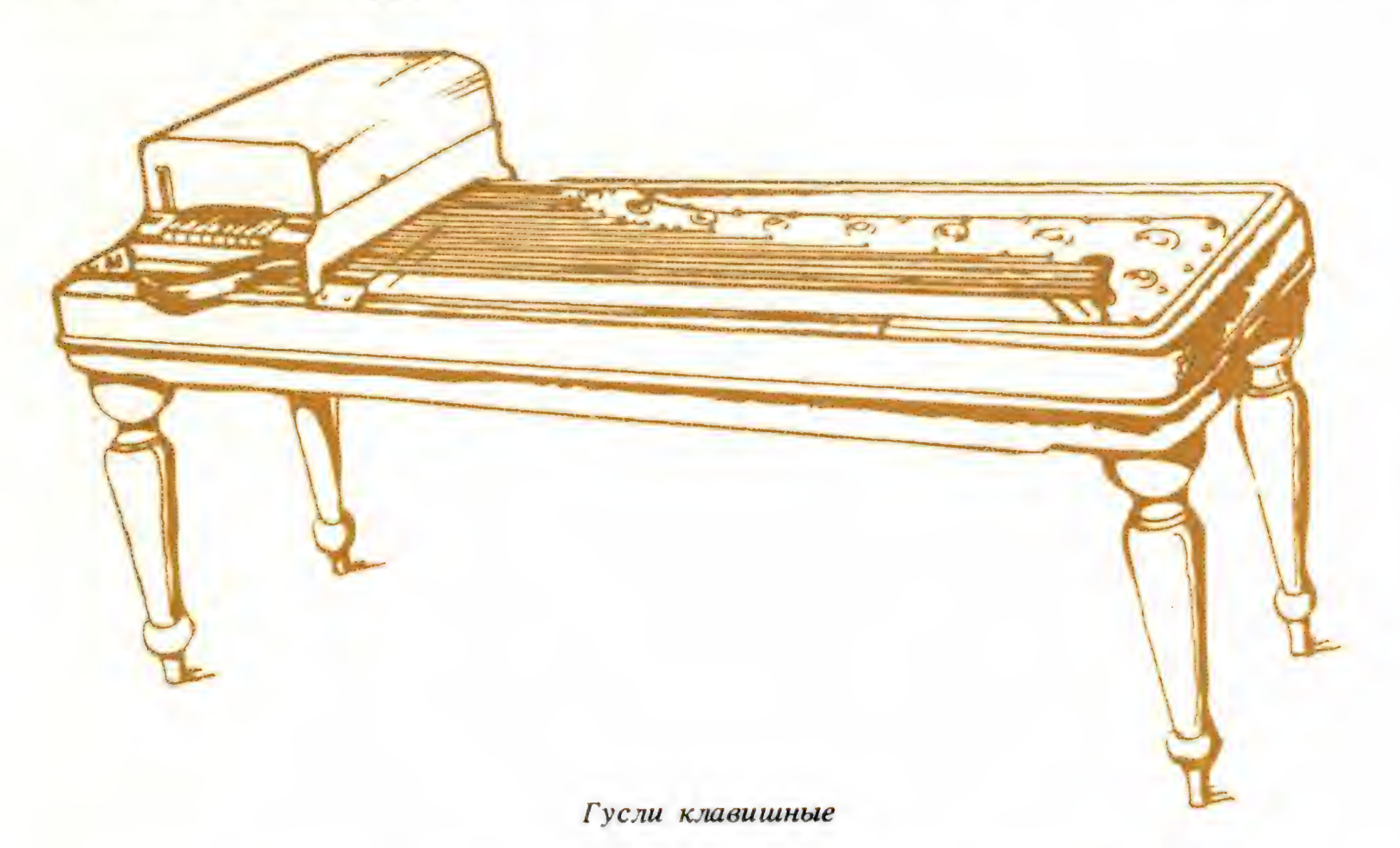
Гусли щипковые

Струны с более низкими звуками расположены ближе к исполнителю. Защипываются они пальцами обеих рук, откуда и название — щипковые. На них возможно исполнение не только одноголосных мелодий, но и полифонических пьес и различных аккордов.

Для того, чтобы не заблудиться в этой сетке струн (более 60), их располагают на двух уровнях. В верхнем протянуты струны, составляющие гамму ля мажор; в нижнем — ее промежуточные хроматические звуки. Если посмотреть на такое расположение струн сбоку, как бы вразрез, то оно будет выглядеть так:

Это облегчает ориентировку в звукоряде, (заметим, что ля мажор и родственные ему тональности были наиболее употребительны в русском народном оркестре на заре его существования).

Гусли клавишные. Если в свое время на основе арфы, гуслей и цимбал было создано современное фортепиано, то позже уже оно оказывало влияние на реконструкцию старинных инструментов. А точнее, — его во многих отношениях совершенная, очень наглядная и простая клавиатура. Действительно, ее все чаще стали использовать при создании других разновидностей инструментов. Так появился аккордеон — гармоника с фортепианной клавиатурой, мелодика — губная гармоника с фортепианной клавиатурой, а в конце XIX века — клавишные гусли опять-таки с фортепианной клавиатурой.



Гусли клавишные

Устроены они и выглядят так же, как и гусли щипковые. Но струны (в том же количестве) расположены строго горизонтально, а в левой части стола установлен ящик со специальной механикой, позволяющей управлять ими. На край ящика выведена фортепианная клавиатура диапазоном в одну октаву. Сам ящик расположен над струнами так, что находящиеся в нем демпферы (глушители) плотно прилегают к струнам и глушат их. При нажатии на ту или иную клавишу демпфер соответствующей струны приподнимается и струна получает возможность колебаться, звучать. Поскольку диапазон этих гуслей большой, а струны настроены в хроматической последовательности, звуки всего звукоряда повторяются в разных октавах, как на фортепиано.

Вот почему конструкторы сделали так, что при нажатии на клавишу поднимаются демпферы соответствующего названия звука струн во всех октавах.

Одноголосные мелодии на этих гуслях играть не принято; на них играют арпеджированные аккорды. Поэтому чаще всего на клавиатуре левой рукой нажимают различные созвучия, аккорды, а правой при помощи медиатора извлекают звуки открывшихся струн во всех октавах. По желанию исполнителя диапазон звучания аккорда может быть сужен. Под струнами укреплена специальная планочка с нанесенным на ней изображением фортепианных клавишей, показывающих, какая струна соответствует какому звуку гаммы. Исполнитель, ориентируясь по этой планочке, выбирает нижнюю и верхнюю предельные ноты аккорда и соответственно проводит по струнам от и до. Здесь же, на механике, расположена так называемая педаль, нажимая на которую поднимают все демпферы сразу. Все струны в этом случае могут звучать одновременно. Это бывает необходимо при исполнении приемом глиссандо (чаще всего сверху вниз) хроматической гаммы. Изображение схемы фортепианной клавиатуры под струнами дает возможность также при желании использовать клавишные гусли как щипковые. В этом случае либо совсем снимается ящик с механикой, либо специальной защелкой на длительное время включается педаль. Богатейшие технические и художественные возможности дает дуэт щипковых и клавишных гуслей. Пример тому — творческие достижения артистов оркестра им. Осипова В. Городовской и Н. Чекаловой.

«Рад скомрах о своих домрах»

Во времена князей Олега и Владимира скоморохи не только не подвергались гонениям, а, наоборот, были самыми почетными гостями на княжеских пирах и народных гуляньях. В те далекие времена даже князь, наделенный неограниченной властью и огромным состоянием, не смог бы пригласить к себе на праздник или на свадьбу оркестр народных инструментов. Их просто не было. Но тогда люди не менее чем сегодня нуждались в музыке. Их потребности в этом удовлетворялись скоморохами. В былине о Добрыне Никитиче есть строки, где князь Владимир говорит, обращаясь к Добрыне:

За твою игру за веселую дам тебе, скоморошина,
три места любимых.
Первое место, сядь подле меня,
Друго место, супротив меня,
А третье место, куда сам захочешь!

Если уж на пирах и свадьбах скоморохи были главными зачинщиками песен и плясок, то тем более на многолюдных народных сборищах они своим весельем, «гудьбой», песнями и плясками не только развлекали толпу, но и заставляли ее подражать себе. Песни, игры, пляски, смех, вообще необузданная веселость и разгул — все это сливалось в одну пеструю, шумную картину, в которой благочестивые ревнители христианства видели остатки ненавистного им язычества. Часто народ, увлекаемый острым словом скоморохов, их насмешками над глупостью, жадностью и своеволием купцов и бояр, начинал стихийно громить усадьбы богачей, расправляться с ненавистными угнетателями. Порой все это носило остро социальный характер. Скоморохи не только веселили, они просвещали народ, зва-

ли его на справедливую борьбу. В этом видели их вред не только церковники, но и князья, бояре, а потом и цари. Собственно, это и была главная причина гонения на скоморохов. В синтетическом искусстве скоморохов были элементы цирка, драматического театра и оркестрового музицирования. Нас же в данном случае интересуют народные инструменты, на которых играли скоморохи. А играли они на гуслях, на свирелях, на бубнах... Но самым популярным скоморошьим инструментом была домра. Та домра, которая сегодня является ведущим инструментом народного оркестра! О ней стали упоминать уже в XVI веке.

На гуслях каждому звуку музыкальной гаммы соответствует определенная струна. Значит, чем больше струн, тем большее количество звуков разной высоты можно получить при игре на них, и наоборот. Подобного рода инструменты либо ограничены в своих возможностях (при их малой величине), либо очень громоздки и дорогостоящи.

А нельзя ли добиваться изменения высоты звука, пользуясь всего лишь одной-двумя-тремя струнами? Может быть, укорачивать эти струны путем прижатия их в определенных местах? Ведь додумались же то укорачивать, то снова удлинять колеблющийся столб воздуха в духовых инструментах, открывая или закрывая звуковые отверстия. И вот появляется новый тип музыкальных инструментов с грифом на длинной узкой шейке, вдоль которой натянуты струны. Есть у этих инструментов и свой резонатор — круглый у домр или треугольный у балалаек кузов, склеенный из деревянных пластинок и покрытый декой. В нижней его части крепятся струны и, проходя через подставку, приподнимающую их над грифом, закрепляются другими концами на головке. Прижимая струну к грифу в том или ином месте, можно получить звуки разной высоты.

Так, сократив количество струн до минимума, люди научились извлекать на них столь же разнообразные звуки, как и на многострунных арфообразных инструментах.

К сожалению, ни время появления домры на Руси, ни ее сколько-нибудь достоверные сохранившиеся экземпляры не известны. Даже само название инструмента не находит себе объяснения в русском языке.

Музыканты-ученые предполагают, что древним предком нашей русской домры явился египетский инструмент, получивший у греческих историков наименование «пандура». Инструмент этот под названием «танбур», возможно, проник к нам через Персию, торговавшую с Закавказьем. Кстати, в Малой Азии и Закавказье до сих пор бытуют инструменты, близкие нашей домре. А у народов, занимавших промежуточное географическое положение между славянскими и азиатскими, есть совершенно аналогичные инструменты с похожими названиями: у грузин — чунгури и пандури, у южных славян — танбура, у украинцев — бандура, у туркменов — дутар, у монголов — домбур, у киргизов и татар — думра, у остяков — домбра, у калмыков — домр. Оказывается, у скромной русской домры огромная родня! Но это еще не все.

В Европу подобные инструменты проникли в раннем средневековье и получили наименование лютневых. Если у нас на Руси трудно себе представить скомороха без домры, то в Западной Европе трубадура или мене-

стреля (бродячие певцы и музыканты) — без лютни. Развитие этого инструмента пошло там по своему, европейскому пути. Именно лютня стала впоследствии родоначальницей таких многострунных инструментов, как виола, мандолина, гитара. Но было время, когда на лютнях в процессе их совершенствования стали устанавливать слишком много струн, что привело к необычной громоздкости и сложности инструмента. Недаром один из современников остроумно заметил: «Лютнист, доживший до 80 лет, наверное, 60 из них провел в настраивании своей лютни, притом большинство любителей неспособны настраивать чисто, а содержание лютни обходится так же, как содержание лошади...»

Домра же на Руси сразу попала в гущу народной жизни. Она стала инструментом общедоступным, демократическим. Легкость и малая величина инструмента, его звонкость (играли на домре всегда плектром — косточкой или перышком), богатые художественные и технические возможности — все это особенно пришлось по душе вездесущим скоморохам. «Рад скомрах о своих домрах», — гласит старая пословица. Домра в те времена звучала всюду: на крестьянских и царских дворах, в часы веселья и в минуты грусти. Влияние искусства скоморохов стало на Руси так велико, что церковники не на шутку встревожились: а не слишком ли музыка отвлекает народ от бога? Вот почему так ополчились на домру сначала духовенство, а затем и правители государства. «Где появятся домры, сурны и гусли, — гласит царский указ XV века, — то всех их велеть вымать и, изломав те бесовские игры, велеть жечь, а которые люди от того богомерзкого дела не отстанут — велеть бить батоги». Понятно теперь, почему домра в ближайшие к нашему времени века совсем исчезла и о ней не сохранилось почти никаких сведений.

Тем не менее в конце прошлого века в Вятской губернии был найден небольшой струнный инструмент с округлой формой корпуса. Инструмент вскоре попал в руки Василия Васильевича Андреева, как раз в ту пору занимавшегося поисками и восстановлением сохранившихся в народе образцов старинных русских инструментов. Андреев, путем сличения найденного инструмента с изображениями на старинных лубочных картинках и гравюрах, а также по описанию, предположил в нем давно разыски-

Слева — вятская домра; справа — домра, реконструированная В. В. Андреевым

ваемую домру. Правда, впоследствии было доказано, что так называемая «вятская домра» оказалась все-таки не домрой, а балалайкой с круглым корпусом. Но благодаря такой «ошибке» Андреев вплотную приступил к осуществлению своей давней мечты.

Именно по этому вятскому образцу и была воссоздана полузабытая русская домра, ставшая с того времени опять основным, ведущим инструментом русских народных оркестров.

Домра и сейчас известный и распространенный у нас музыкальный инструмент. Его выпускает наша музыкальная промышленность, он имеется почти в каждом клубе и Доме культуры, входит в состав домашних и школьных ансамблей. В музыкальных учебных заведениях — детских музыкальных школах, училищах и даже консерваториях — имеются классы по обучению игре на домре. Широко известны имена лучших домристов-виртуозов, таких, как В. Яковлев, А. Цыганков и В. Круглов из Москвы, Т. Вольская из Свердловска, Б. Михеев из Харькова. Музыкальными издательствами страны выпускаются многочисленные самоучители, школы, пособия и репертуарные сборники для домры.

Квинтет четырехструнных домр

Следует лишь знать, что к настоящему времени в практике существуют две разновидности русской домры: трехструнная и четырехструнная. Струны первой настроены по квартам: I — *ре* 2-й октавы, II — *ля* 1-й октавы, и III— *ми* 1-й октавы. Струны второй настроены, как у мандолины и скрипки, по квинтам: I — *ми* 2-й октавы, II — *ля*, III — *ре* 1-й октавы, IV— *соль* малой октавы. Четырехструнная домра сконструирована в 20-х годах нашего столетия Г. П. Любимовым. Ее появление вызвано возросшей необходимостью в увеличении звукового диапазона этого ставшего популярным инструмента. Действительно, диапазон четырехструнной домры шире диапазона трехструнной почти на целую октаву, особенно в нижнем регистре. Более того, диапазон четырехструнной домры совпадает с диапазоном человеческого голоса; значит, на ней можно играть без специального переложения почти всю вокальную литературу. А общность строя и конструкции с мандолиной и скрипкой делает доступным для нее громадный репертуар, написанный и для этих инструментов. Но звук у четырехструнной домры сравнительно более слабый, что вызвано конструктивными особенностями многострунных инструментов. Поэтому в оркестрах, где требуется большая громкость звучания, как правило, используются трехструнные дом-

ры. Узость их диапазона там возмещается наличием других оркестровых разновидностей домры, как бы продолжающих диапазон друг друга: малых и пикколо — вверх, альтовых и басовых — вниз. В сольной же практике и особенно в малых ансамблях (дуэтах, трио, квартетах, секстетах) предпочтительнее четырехструнные домры. Сила звука здесь не столь важна, зато широта диапазона позволяет играть более обширный репертуар, включая и камерные произведения классиков.

Возвращение балалайки

Как велики должны быть знания, чтобы построить современную скрипку? Именно «построить».

Исключительно соответствие множества самых мелких деталей, целесообразность строя, проверенная веками. Тут и находчивость и выдумка, благодаря которой ничего общего не имеющая со словом «музыка» кишка овцы стала струной и под воздействием натертого конского волоса начала издавать нежнейшие звуки. Современная скрипка — это прежде всего много, много чертежей. Точность их можно сравнить с точностью расчета на часовом заводе. Да и не только в расчете дело. Материал, лаки, клей, искусство, манера мастера — все это делает возможным возникновение столь удивительного явления, называемого скрипкой.

Но почему мы говорим о сложностях изготовления скрипки? Ведь глава названа «Возвращение балалайки»! А потому, что современную балалайку построить ничуть не легче.

Такие же примерно чертежи — расчет балалайки — лежали в папке молодого человека, который торопливо шагал по улицам Петербурга. Было это в начале 80-х годов прошлого века. Молодого человека звали Василием Васильевичем Андреевым. Он, видимо, рассчитывал на то, что первый же опытный музыкальный мастер тут же возьмется сделать по его чертежам инструмент... Для того, чтобы сделать расчет этого чертежа, молодому человеку пришлось собрать целую коллекцию балалаек. Тут были и вятские, и рязанские, и вологодские, и владимирские и еще многие из разных областей России. Были они с треугольным кузовом и с овальным, долбленые и клееные, с длинным грифом и с совсем короткой шейкой, с двумя струнами и с четырьмя... Словом, была проделана огромная работа, прежде чем был сделан вывод: «Три струны и треугольный кузов-резонатор типичны!»

Но почему возникла у Василия Андреева такая потребность? На этот вопрос отвечает сам В. В. Андреев.

«...Был тихий июньский вечер. Я сидел на террасе своего деревянного дома и наслаждался тишиной деревенского вечера... Совершенно неожиданно я услыхал дотоле еще неведомые для меня звуки... Игрок наигрывал плясовую песню вначале довольно медленным темпом, а потом все быстрее и быстрее. Звуки разгорались все ярче, мелодия лилась, полная ритма, неудержимо подталкивая к пляске... Я сорвался с места и подбежал к флигелю, откуда неслись звуки; передо мной на ступеньках крыльца сидел крестьянин и играл... на балалайке!.. Я был поражен ритмичностью

и оригинальностью приема игры на балалайке и никак не мог постичь, как такой убогий с виду, несовершенный инструмент, только с тремя струнами, может давать столько звуков!.. Присмотревшись внимательно, как играл Антип (имя работника), я попросил его тут же показать некоторые приемы игры».

Василий Андреев с детства интересовался музыкальными инструментами, бытовавшими у крестьян. Ко времени составления своих знаменитых чертежей он уже совершенно свободно играл на гармошке, на пастушьей брёлке, на свирели и многом другом. В несколько дней постиг он все премудрости игры Антипа. Но как музыкант он быстро почувствовал, что в своем тогдашнем состоянии балалайка не смогла бы дать большего: слишком ограничены ее технические, а самое досадное, — звуковые возможности. Вот почему молодой человек направился теперь к одному из музыкальных мастеров Петербурга, представляя, как элегантно будет выглядеть сверкающая лаком новая балалайка, а самое главное, как она великолепно зазвучит!..

Балалайка... Есть инструменты, ставшие музыкальным символом того или иного народа. Например, гитара — испанский национальный инструмент, мандолина — итальянский, волынка — шотландский, кантеле — карело-финский, бандура — украинский и т. д. Все в мире знают, что балалайка — это русское.

Любопытно уже самое название инструмента, типично народное, звучанием слогосочетаний передающее характер игры на нем. Корень слов «балалайка», или, как ее еще называли, «балабайка», давно привлекал внимание исследователей родством с такими русскими словами, как балакать, балабонить, балагурить, что значит болтать, пустозвонить. А эти слова в свою очередь, очевидно, произошли от татарских слов бала — ребенок, балалар — дети. Не отсюда ли наше баловаться, то есть резвиться, ребячиться? Не передают ли все эти понятия, дополняя друг друга, суть балалайки — инструмента легкого, забавного, бренчливого, не очень в те времена серьезного?

Первое из известных письменных упоминаний о балалайке относится к 1688 году. В документе под названием «Память из стрелецкого приказа в малороссийский приказ», найденном в наши дни в Центральном Государственном архиве древних актов СССР (см. статью Н. Черникова «Балалайка и балалаечники» в «Неделе» за 1968 год, № 38), упоминается «...посадский человек Савка Федоров... да Важеской волости крестьянин Ивашко Дмитриев, а с ними принесена балалайка для того, что они ехали на извозчичье лошади в телеге в Яуские ворота, пели песни и в тое балалайку играли...»

Следующее весьма любопытное, упоминание об этом инструменте содержится в документах времен царствования Петра I. На одном из придворных пиршеств 1715 года было решено по царскому указанию составить грандиозный оркестр, в который входили бы представители всех народностей, населявших тогда Россию. Каждый представитель нации должен был нести музыкальный инструмент, наиболее характерный для нее. Любопытно, что балалайка была приписана самим Петром I калмыкам. Какие основания побудили его к этому, сказать сейчас трудно. Ни у татар, ни у калмыков инструмента с подобным названием

нет. Но были и есть струнные щипковые инструменты, чрезвычайно напоминающие балалайку. И хотя назывались эти инструменты по-разному (у калымков — домр, у бурят — гор, у татар — думбра; см. главу о домрах), многие из них, в том числе калмыцкий, имели треугольную форму кузова, длинную шейку, две-три струны. И, самое главное, играли на них не плектром, а пальцами, типично балалаечным бряцанием.

Калмыцкая девушка, держащая домр

С другой стороны, известно, что русские балалайки даже в пору своего широчайшего распространения по Руси не всегда и не везде имели треугольную форму. Многие из них, наподобие вышедшей к этому времени из употребления домры, имели овальный, тамбурообразный корпус. Более того, изготавливался этот корпус нередко из... тыквы. В «Мертвых душах» Н. В. Гоголь вспоминает «...молдованские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня...»

Знаменитый русский музыкант — композитор, скрипач, балалаечник и дирижер Иван Евстигнеевич Хандошкин (1747—1804) играл на балалайке, сделанной также из тыквы, проклеенной внутри порошком битого хрусталя, что придавало звуку, по свидетельству современников, особую чистоту и серебристость.

Можно предположить, что на определенном историческом этапе, как это часто бывало и бывает, произошло слияние двух-трех родственных щипковых инструментов, в результате которого именно русский человек развил и распространил совершенно новый, самобытный струнный инструмент — балалайку. От домры был заимствован корпус (неважно какой — овальный или треугольный), строй (по квартам), а от гуслей — способ игры. И вот, пожалуй, именно способ игры определил своеобразие нового инструмента. По богатству оттенков звука, по разнообразию штрихов балалайка превосходит своих предшественников. Тут и тремоло, как на домре, щипки пальцами правой руки и бряцание, как на гуслях, щипки пальцами левой руки, что идет, пожалуй, от арфы, большая и малая дробь, пиццикато, глиссандо, вибрато...

«...Сей инструмент в великом употреблении в России между простым народом», — написано в одной из книг издания 1795 года.

«Не легко найти в России дом, — читаем мы в другой, — где бы на этом инструменте молодой работник не наигрывал служанкам своих вещичек. Инструмент этот имеется в продаже во всех мелочных лавках, но еще более способствует его распространению то обстоятельство, что его можно самому изготовить». Старинные печатные свидетельства говорят и о том, что балалайка была «в великом употреблении» не только «между про-

стым народом». Мы уже упоминали имя И. Хандошкина, за которым утвердилась слава «первого сочинителя и игрока русских песен» и «первого виртуоза на балалайке». Историки свидетельствуют о широком распространении балалайки в богатых домах и даже при царском дворе.

О популярности балалайки говорит и довольно частое упоминание ее во многих русских народных песнях. В интереснейшей книге Ф. Соколова «Русская народная балалайка» собраны многочисленные выдержки из русского фольклора, связанного так или иначе с балалайкой. Так, например, в ранее уже упомянутой нами песне «Во поле береза стояла» есть слова:

Сделаю себе я три гудочка,
Четвертую балалайку...

Есть и загадки про балалайку, например:

В лесу выросло,
Из лесу вынесено,
На руках плачет,
А на полу скачет.

Многие пословицы и поговорки как бы оттеняют характер этого инструмента, увязывают с ним характер и поведение того или иного человека: Вывернулся, как Мартын с балалайкой.

Наш брат Исайка — без струн балалайка.

На словах, что на гуслях, на деле — что на балалайке.

Чаще же всего упоминания об этом инструменте разбросаны в многочисленных частушках и припевках, исполнявшихся, как правило, именно под балалайку.

Балалаечка гудит,
Жалко милого будить...
Балалаечка — гудок
Разорила весь домок...

Как на эту балалаечку
Навешаю цветов,
Чтобы эта балалаечка
Играла про любовь.

Популярность и демократичность инструмента отразилась и в творчестве русских писателей-классиков, всегда бывших внимательными к мельчайшим подробностям народного быта и, тем более, искусства. У Пушкина в «Евгении Онегине» есть такие строки:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи.

Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых;
Теперь мила мне балалайка...

А вот из Лермонтова (стихотворение «Русская мелодия»):

Так перед праздною толпой
И с балалайкою народной
Сидит в тени певец простой
И бескорыстный и свободный!..

Немало добрых слов о балалайке сказано Л. Толстым, А. Чеховым, И. Тургеневым, А. Островским, В. Майковым, вплоть до советских писателей и поэтов; на старинных гравюрах и более поздних рисунках один из наиболее приметных музыкальных инструментов — тоже балалайка.

Однако в начале XIX века у балалайки появились серьезные конкуренты, совсем было вытеснившие ее из употребления. Вначале это была семиструнная гитара, а затем гармонь. Последняя-то и нанесла вообще всем струнным сокрушительный удар, и трудно сказать, как бы сложилась судьба нашей задорной трехструнки, если бы не тот самый молодой человек, которого мы оставили со своими чертежами у самого порога музыкальной мастерской. Вот как сам В. В. Андреев рассказывает о посещении им известного скрипичного мастера В. В. Иванова.

«Когда в 1880-х годах я обратился впервые к инструментальному мастеру, очень талантливому, известному особой выделкой смычков и починкой старинных инструментов, с просьбой сделать по моим указаниям из лучших сортов дерева балалайку, то вначале он принял мое предложение за шутку; когда же я уверил его, что говорю совершенно серьезно, он так обиделся, что перестал со мной разговаривать, вышел в другую комнату, оставив меня одного. Я был очень смущен, но тем не менее решил настаивать на своем; в конце концов мне удалось убедить его не словами, делом... Я принес ему простую деревенскую балалайку, стоившую 35 копеек, на которой в то время играл сам, сделанную из простой ели, с навязанными ладами, и сыграл ему на ней несколько песен. Моя игра его настолько удивила, что он согласился сделать мне балалайку с тем, чтобы я дал ему слово никому и никогда о том не рассказывать, так как такая работа для него унизительна и может серьезно повредить его репутации. Я долгими часами просиживал у него, следя за работой... и неоднократно был свидетелем, как при каждом звонке он быстро вскакивал и накрывал верстак тут же лежащим наготове платком, чтобы кто-нибудь из его заказчиков или посторонних не увидел лежащей на верстаке балалайки...»

Звучание нового инструмента оказалось превосходным. Первый же сольный концерт молодого музыканта имел самый широкий резонанс.

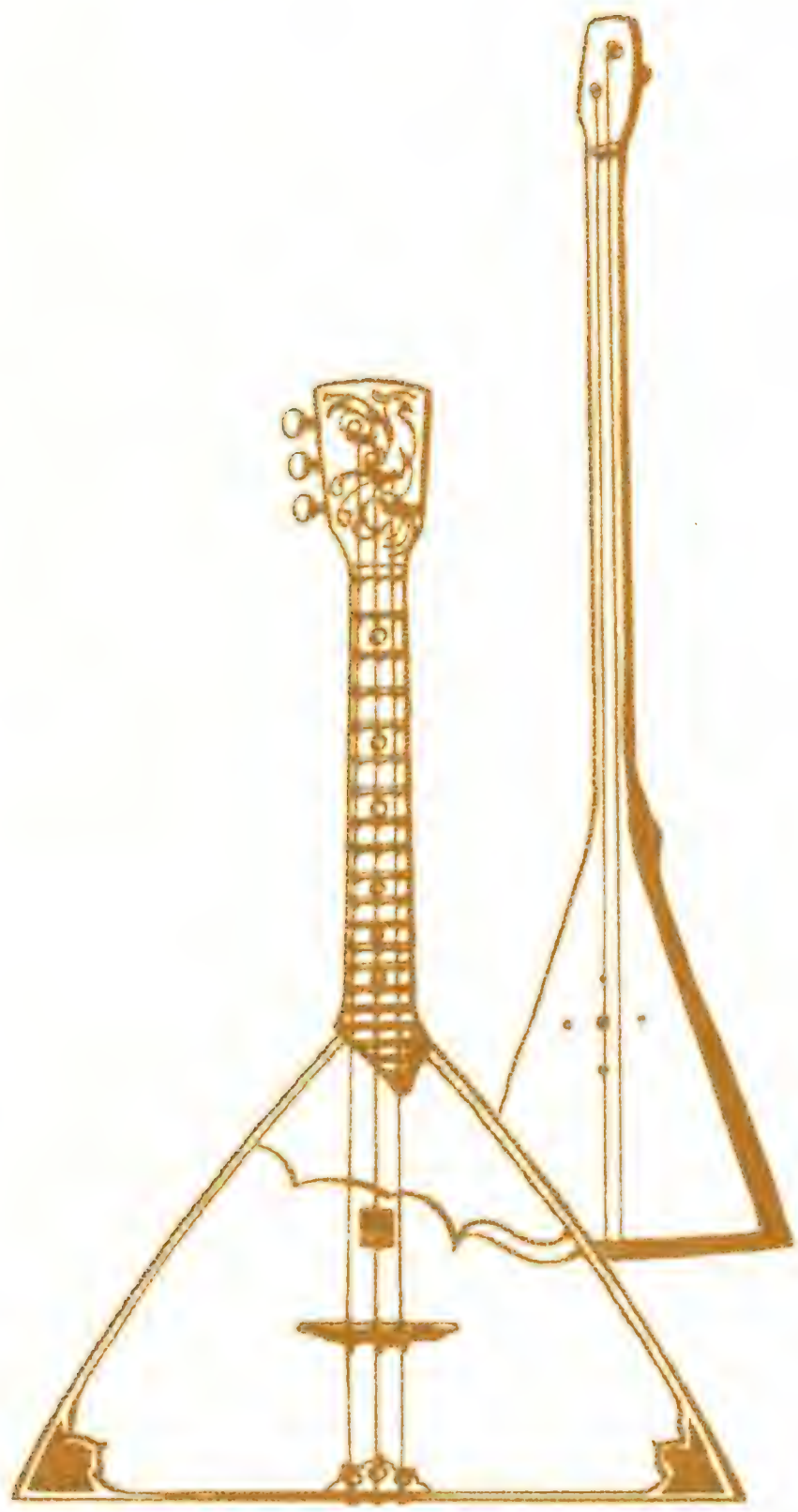
В 1885 году новую балалайку для Андреева соизволил изготовить «поставщик его величества», знаменитый петербургский мастер Франц Станиславович Пасербский. Он почувствовал, что дела Андреева наверняка пойдут в гору и спрос на балалайки будет расти. Как оказалось, опытный мастер не ошибся. Новая балалайка была названа «пятиладовой» и принципиально отличалась от первой. На всех балалайках до Андреева не было зафиксированных, то есть врезанных в шейку грифа металлических или костяных порожков, к которым музыкант прижимает струну пальцами. Даже на балалайке мастера Иванова эти лады навязывались: шейка грифа в нужном месте перевязывалась толстой жилой. Приходилось делать 3—5 перевязей, которые то и дело сползали и их нужно было поправлять. Андреев зафиксировал лады и впервые на балалайке были врезаны постоянные порожки.

Их было пять. Поэтому балалайка Пасербского и стала называться «пятиладовой». Это был огромный прогресс для развития старинного инструмента.

В наше время балалайка имеет более двадцати ладов. На ней можно сыграть любую мелодию в любой высоте настройки. Но в то время инструмент Пасербского был смелым шагом вперед.

Концертный сезон 1888 года принес балалайке Андреева — Пасербского заслуженную славу. Талантливого музыканта стали называть «артистом» и «молодым отцом балалайки». Но не о себе, не о своей славе думал Василий Андреев. Как потом оказалось, у него были далеко идущие планы. Первым шагом в их выполнении стала «Школа игры на балалайке», которую Василий Андреев написал в содружестве с издателем Селиверстовым. Вторым шагом в задуманном Андреевым наступлении было создание ансамбля балалаечников из восьми человек, потом балалаечного ансамбля из четырнадцати человек. А балалаечников в то вре-

мя не выпускало ни одно музыкальное учебное заведение, и их нужно было готовить специально. Правда, энтузиастов этого нового дела оказалось хоть отбавляй. Среди них попадались и талантливые и образованные музыканты. И вполне естественно, что во главе всего этого стал сам Василий Андреев.



Старинная двухструнная балалайка. Рядом — современная, изготовленная ленинградской фабрикой им. А. Луначарского

Менее чем через год балалаечному ансамблю предстояло представлять русское искусство на Всемирной выставке в Париже в 1889 году. Не было ни репертуара, ни опыта, ни традиций. И тем не менее ансамбль блистательно справился со своей задачей.

В 1892 году, во время гастролей во Франции Андрееву было пожаловано звание академика Французской академии «за введение нового элемента в музыку». Так Василий Андреев стал академиком в 31 год. О нем заговорили, и не только в среде слушателей, но и в кругу видных музыкантов, писателей, артистов. Его ансамбль стали приглашать на самые почетные сцены Петербурга. Петр Ильич Чайковский сказал, послушав игру балалаечного ансамбля под управлением Василия Андреева и при его непосредственном участии как солиста-виртуоза: «Какая прелесть эта балалайка! Какой поразительный эффект может она дать в оркестре! По тембру — это незаменимый инструмент!».

Восхищались русской балалайкой и Владимир Васильевич Стасов, и Лев Николаевич Толстой. Они оказывали оркестру Василия Андреева всемерную поддержку. Так слава возвращенной народу балалайки стала славой не только Василия Андреева — гражданина и патриота в самом большом смысле этого слова, но и славой всего русского музыкального искусства.

Наши лучшие советские балалаечники-виртуозы пользуются всенародной любовью и всемирным признанием. Напомним хотя бы такие имена, как ныне покойный Н. Осипов — заслуженный артист РСФСР, Б. Феоктистов — заслуженный артист РСФСР, Л. Воинов — народный артист Мордовской АССР и заслуженный деятель искусств РСФСР, П. Нечепоренко — народный артист РСФСР и лауреат Государственной премии и другие.

Нашествие гитары

Представьте себе уютную квартиру в тихом московском переулке. Она ничем не отличается от тысяч таких же уютных квартир. И хозяин ее, художник-график, — обыкновенный, очень симпатичный, уже пожилой человек. Но... поглядите на стены! Во всех комнатах они увешаны гитарами. Здесь более двадцати гитар — целая коллекция. Хозяин показывает большую красавицу с узким корпусом — «Иванъ Андреевъ Батовъ, 1815». Известно, что талантливый самоучка, скрипичный мастер из крепостных, Иван Батов сделал десять гитар. Эта — одна из сохранившихся до наших дней. Гитара, которая положила начало коллекции, сделана также очень известным мастером, на ней надпись: «Музыкально-инструментальный мастеръ С. П. Снигиревъ. Харьковъ, 1910 г.» Эта гитара имеет два грифа и поэтому обладает гораздо более широкими возможностями, чем обычная. На ней можно играть не только русские песни и легкие танцевальные пьесы, но и переложения классической музыки — Бетховена, Паганини, Моцарта, Чайковского, Алябьева... Коллекционирует гитары этот человек уже несколько десятков лет, а играть выучился, оказывается, лишь после шестидесяти. Но разве это возможно? Может быть, до этого он уже умел играть на другом инструменте? Ничего подобного. Музыкальной грамоты он вообще не знал. О технике исполнения понятия не имел. И все-таки этот человек уже после года занятий начал играть довольно сложные сочинения. Однако не мешало бы подучиться у преподавателя. И он пришел к специалисту. Тот ахнул: «Да что вы, ничего у вас не получится. Это разве постановка?!». Все пальцы были поставлены неправильно, а переучиваться хуже, чем учиться заново, это известно. И музыкант начал заниматься по десять часов в сутки. Непослушный мизинец был привязан веревкой, а пальцы, мешавшие играть, убраны в специальные чехлы. Над ним смеялись внуки и дети, но он был непреклонен...

За пять-семь лет развился слух. Техника стала прекрасной. Он даже давал концерты по приглашению любителей и читал лекции по истории гитары. Человек этот — Георгий Николаевич Карлов.

...А вот другой удивительный человек, играющий на гитаре — Иннокентий Васильевич Иванов. Он сибиряк. Ему давно перевалило за восемьдесят. Это тихий, необыкновенно спокойный и добрый старик. Движения его плавны и размеренны. В лице есть что-то от Максима Горького. Пушистые усы, голубые по-детски простодушные глаза, высокая совершенно прямая фигура.

Энергия его поразительна. Эти большие сильные руки нянчили детей и внуков, вскапывали огород, строили дом, рыли колодец, забивали сваи... и чинили замысловатые часы. Всему он научился сам. Заядлый рыбак. Талантливый шахматист. Прекрасно играет на рояле. И не польки и вальсы, а произведения Бетховена и Дебюсси. И вот однажды из толстых досок он начал долбить, строгать и потом шлифовать шкуркой какие-то замысловатые детали. «Что это? Манекен?» — спросили его. Может быть, он хочет сам себе сшить костюм или пальто? Но добиться вразумительного ответа не удалось. Старик отделывался веселыми шуточками. Видимо, задумал что-то серьезное и не хочет раскрывать секрета до времени.

Работа эта продолжалась в течение недели. Наконец он собрал детали и стало ясно, что это гитара. Не подумайте, что он сделал ее из толстых досок. Нет, это был, разумеется, шаблон, на котором и предполагалось возводить строительные леса. Начались долгие и мучительные поиски материала. Ведь для дек нужна сухая ель, а для гриф. какое-то твердое, очень твердое дерево. Наконец всё более или менее найдено. Началось кропотливое составление чертежей. У знакомых была взята гитара и по ней были замерены все размеры. Ну, естественно, это было лишь отправным моментом в составлении чертежа будущей собственной гитары. Когда все было готово, началось главное — создание края корпуса гитары — обечайки. Для этого понадобился столярный клей и шпон. Что такое шпон, вам, наверное, неизвестно. Шпон — это дранка, применяющаяся для облицовки мебели под какие-либо ценные породы дерева. Такую дранку можно купить буквально за копейки в магазине «Пионер» или в «Детском мире». Слой за слоем наносился шпон на изогнутые бока шаблона. Понадобилось много клея и огромное терпение. Нужно было сгибать тонкие полотна дерева и держать до тех пор, пока они не принимали форму шаблона и не высыхал клей. И так день за днем — несколько слоев шпона. Потом все это было подрезано и приняло форму, нужную мастеру. В обоих полукружиях обечайки были сделаны соответствующие распорки, наложены деки, прорезано резонаторное отверстие, все зачищено шкуркой и... можно было уже разбирать внутри шаблон на части и вынимать их. Корпус был готов, а это самая сложная, трудоемкая часть гитары. Все остальное было сделано в два дня. Только вот расчет ладов занял очень много времени: ведь от того, где их поставишь на грифе, будет зависеть строй гитары. С этим пришлось повозиться уже после того, как были натянуты струны. Гитара получилась отменная. Корпус был немного больше, чем у обыкновенных фабричных, и глубже, что придавало звучанию полноту. Гитару отделали лаком, и просто уже нельзя было отличить ее от настоящей концертной. Это была его первая гитара, но не последняя. Сколько он их сделал? Не в этом дело. Только в том же году наш музыкант уже играл под аккомпанемент внучки, которую, кстати, сам учил играть на фортепиано, «Концертино» Вебера для гитары и фортепиано. А высшим его достижением можно считать «Этюд-тремоло» Тарреги. Гитаристы знают, какая это трудная вещь.

А теперь мы расскажем вам кое-что из истории гитары.

Слово «гитара», как предполагают, происходит от древнегреческого cythare (кифара). Этим словом называли по преимуществу все инструменты, имевшие кузов, ручку и струны. Немцы называли такой инструмент zyther, а итальянцы citera. От того же названия произошло испанское слово guitarra. Такой инструмент обязательно должен был иметь плоский, а не выпуклый корпус. В Испании корпус такого инструмента получил своеобразную форму, близкую теперешней. В связи с этим Испании и приписывается изобретение гитары, хотя распространен этот инструмент был во всех странах Европы, особенно южной.

Во Франции гитара была известна уже в XI веке и называлась guiterne, guisterne. В то же время в Италии этот инструмент получил название chitarra, а в Германии guinterne. Последнее название связывают со словом «квинта» — пять. И действительно, в те времена у гитары было пять двой-

ных струн. Это положение вещей сохранилось вплоть до середины XVII столетия. «Музыкальный лексикон» (1732 год) все еще определяет гитару как «плоский лютневый инструмент, снабженный пятью хордами двойных кишечных струн». Но в то самое время, когда писались приведенные строки, гитара уже переживала свое новое рождение. Сначала двойные струны были заменены одинарными. Это сделали немецкие мастера в конце XVIII столетия. А затем, около 1788 года, в Иене мастер Август Отто, по совету придворного саксонского капельмейстера Науманна, прибавил гитаре шестую струну. Три высокие были кишечными, а три низкие — шелковыми, обтянутыми серебряной канителью. Гитара стала самым популярным инструментом в Германии (и стоила она довольно дешево). Но если в Германии этот инструмент лишь сопровождал пение, то в Италии в это время появился профессиональный гитарист-виртуоз Джулиани; он впервые начал писать пьесы и вариации для ансамбля в составе гитары, скрипки и флейты.

В 1822 году в Вене выступал гитарист Ленани, о котором писали: «Ни один из соперников, не исключая и Джулиани, не в состоянии состязаться с ним. Не веришь глазам своим и ушам своим, чтобы один человек мог извлекать из данного инструмента столь полногласные пьесы. Сыгранная им одним увертюра звучала так, как будто исполнял ее целый оркестр гитар; мелодия постоянно ясно и определенно выдавалась вместе с сопровождающими ее фигурами. В исполнявшихся им вариациях он достигал высших пределов возможного, проявляя высшее торжество технической подготовки».

Великий скрипач Никколо Паганини в первые годы своей артистической деятельности играл, кроме скрипки, на гитаре с таким мастерством, что современники затруднялись определить, на каком из двух названных инструментов игра его была совершеннее. На гитаре в молодости играли Гектор Берлиоз и Джоаккино Россини.

В России, в Москве и Петербурге, четырех-пятиструнная гитара стала известна с 1769 года. Но, как говорит один из современников, она «не успела приобрести себе здесь расположения, тем более, что не могла служить, как в Италии, для сопровождения влюбленных вздохов под окнами возлюбленной, в стране, где не в обычаях ни вечерние серенады, ни вздохи на улицах». Позднее, когда гитара попала в руки цыган, она приобрела популярность. Но к тому времени она уже была, как говорят, о семи струнах. (Как пишет историк музыки Фаминцин, семиструнной сделал ее в 1790 году Андрей Осипович Сихра, известный в то время виртуоз-арфист. Однако этот факт неоднократно опровергался. Во всяком случае, Сихре принадлежит одно из первых пособий по игре на семиструнной гитаре.) С тех пор с гитарой невольно связывалось представление о хорах московских цыган, певших русские и цыганские народные песни под аккомпанемент гитары. Их искусство производило на слушателей огромное впечатление, им увлекались многие выдающиеся художники.

В 20—30-х годах XIX столетия гитара становится в России модной в самых аристократических кругах. Потом постепенно она демократизируется и делается инструментом широкой публики — и наконец она уже на улице, у ворот, где девицы грызут орешки и семечки, а парни поют им романсы и песни. Вот одна из песен того времени:

Вдоль по улице метелица метет.
За метелицей мой миленький идет,
Во правой руке гитарочку несет...

Саша миленький, гитарочку настрой,
Свою песенку любезную пропой.

Так и пошло с тех пор название, закрепившееся за семиструнной гитарой. Ее стали называть «русской».

В то же время в России получила распространение и шестиструнная, как ее называли, «испанская» гитара. Но пути обеих гитар, «русской» и «испанской», резко разошлись.

Уже в наш век иностранные виртуозы выражали удивление, узнав о том, что в России сохранилась семиструнная гитара. Знаменитый гитарист Андре Сеговия сказал: «Меня спрашивали, почему я играю на шести, а не на семи струнах. Можно спрашивать, почему виртуозы на скрипке и на виолончели играют на четырых, а не на пяти струнах? Все возможности игры на гитаре заключены в шести струнах... прибавление струн всегда производилось дилетантами, которым следовало бы серьезно работать над техникой инструмента...» Но Андре Сеговия не мог знать всех наших обстоятельств. Все поставил на место академик Борис Асафьев, отдававший предпочтение шестиструнной гитаре и писавший для нее, но тем не менее отметивший, что «особенность и своеобразие свойств семиструнной гитары утверждены ее исторически закрепленной жизнеспособностью в России и теперь в СССР». Сегодня понятно, что развитие шестиструнной гитары обусловлено тем, что она сразу же трактовалась как сольный, высокотехничный инструмент. А семиструнная гитара была инструментом прежде всего аккомпанирующим, на ее развитие влияла русская городская песня. Русский романс открыл пути для самого широкого музицирования. Но тем не менее и у семиструнки были свои виртуозы. Большую роль в ее развитии сыграл Семен Николаевич Аксенов (1784—1853). Он брал уроки игры на гитаре у Сихры. Но в отличие от своего учителя в основу своих обработок он положил русские мелодии, а не классику. Семиструнную гитару он считал инструментом более певучим и выразительным, чем изобразительным (как это считал сам Сихра). Применявшиеся Аксеновым легато и вибрато Сихра называл «цыганщиной», но вынужден был считаться со своим талантливым учеником, обладавшим к тому же прекрасной техникой.

Семиструнная гитара

Примерно в то же время жил и «гениальный самородок», как его называли современники, Михаил Тимофеевич Высоцкий (около 1791—1837), который довел игру на семиструнной гитаре до высочайшего со-

вершенства. Импровизации его были, по словам современников, неподражаемы. Он всё играл, как говорят, на слух, включая сложнейшие полифонические произведения Баха. Стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «Звуки» (Лермонтов был горячим поклонником искусства Высоцкого) — лучший памятник музыканту-импровизатору. Другой русский самородок Александр Петрович Соловьев (1851—1911) научился играть на семиструнной гитаре самостоятельно, без учителей. Тем не менее он оставил глубокий след в русской профессиональной школе. У него было множество талантливых последователей, и один из них — знаменитый Петр Спиридонович Агафошин (1874—1950). Мы не будем говорить о своеобразной технике и музыкальности этого выдающегося музыканта. В расцвете своей славы он решительно порвал с семиструнной гитарой и стал страстно пропагандировать шестиструнную как более прогрессивную и совершенную. Им написан капитальный труд — школа игры на шестиструнной гитаре. Сегодня по ней учатся в музыкальных школах, училищах, в консерваториях. По его методу воспитываются тысячи гитаристов.

С именем Агафошина связано как бы наше прощание с «русской» семистрункой. Но она еще имеет массу приверженцев, и борьба, как говорится, еще не окончена. Собственно говоря, инструмент-то это тот же самый и легко перестраивается на шесть или на семь струн, в зависимости от исполнителя. Тут просто идет спор школ.

Чувствительный удар по устоям семиструнников нанес советский гитарист Александр Михайлович Иванов-Крамской (1912—1973), вписавший яркую страницу в историю русского гитарного искусства. Он выбил последний клин из-под колес семиструнки — начал делать переложения русских песен и романсов для шестиструнной гитары (раньше это было принадлежностью лишь семиструнной).

Точка была поставлена. Оказалось, что на более техничной шестиструнке можно играть и народные мелодии с вибрацией и легато. Мало того, можно с успехом играть пьесы и переложения, написанные для семиструнной гитары. Но, с другой стороны, и на семиструнной гитаре можно играть все то, что написано для шестиструнной.

Борьба продолжается. Скорее не борьба, а соревнование. И нам кажется, что победит... музыка!

А пока наша промышленность регулярно выпускает ежегодно более 500 000 гитар, как шестиструнных, так и семиструнных. Популярность этого инструмента в наше время очень велика. Особенно в среде молодежи.

Остается лишь показать разницу в настройке семиструнной «русской» гитары и шестиструнной «испанской». Ноты пишутся в скрипичном ключе, а звучат на октаву ниже:

СМЫЧКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Лук-лучок, смык-смычок

Идеальным музыкальным инструментом, созданным самой природой, всегда считался человеческий голос. Исполнители на струнных инструментах издавна стремились в своей игре приобщиться к его звучанию, добиться на них певучести и сделать звук более теплым, продолжительным и ровным. Для этого использовались разные приемы и приспособления. Быстро затухающий звук струны на арфообразных вызвал появление плектра. Теребя струну частыми тремолирующими ударами, исполнитель получал ряд коротких звуков, которые сливались в один звук, создавая впечатление его непрерывности. Но только впечатление. Даже использование на лютневых инструментах (например, на мандолине) парных струн, настроенных одинаково (в унисон), не придало звуку щипковых желаемой слитности.

И вот вновь открытие, внешне как будто незначительное, а для музыки — эпохального значения. Вспомните, чем стали скрипки и виолончели со времени своего появления: основой основ не только симфонических, но и многих других оркестров и ансамблей. Скрипка стала царицей музыки. А все благодаря простейшему приспособлению — смычку. Первоначально он представлял собой нечто вроде охотничьего лука с натянутым пучком волос конского хвоста. Волосы натирались смолой (теперь канифолью — продуктом переработки смолы) и при трении о струну извлекали из нее красивый, насыщенный и довольно продолжительный звук. Родилась целая группа смычковых инструментов. Их звук приблизился по своему характеру к человеческому голосу.

К сожалению, об истории появления и распространения смычковых тоже нельзя сказать что-либо определенное. Предполагается, что, как и многие другие музыкальные инструменты, смычковые появились на востоке — в Китае, Индии, Египте и впоследствии были занесены в Европу через Испанию. К нам они попали опять-таки с двух сторон: из Средней Азии и Восточной Европы.

Вначале эти инструменты на Руси назывались двояко: смыками и гудками. Предмет, которым извлекался звук, именовался лучком (уменьшительное от слова лук).

В те далекие времена всякая игра на любом струнном инструменте называлась гудением, гудьбой. Самыми «гудящими» из них стали смычковые инструменты, а посему именно они и были названы гудками, а лучок стал называться сначала смыком, а затем смычком.

Гудок. Долго не могли найти ни одного экземпляра русского гудка. Имелись лишь упоминания об этом инструменте в народных песнях, прилевках и исторической хронике и изображения его на старинных рисунках. Но совсем недавно во время археологических раскопок в Новгороде наконец-то были обнаружены подлинные экземпляры этого уникального скоморошьего инструмента.

Гудок имел корпус грушевидной формы, с плоским дном и прямой декой с небольшими резонаторными отверстиями. Струн было три. Две нижние настраивались в унисон, верхняя — в кварту или квинту от них (как современная балалайка). Овальная скрипичная подставка под струны еще не была придумана, и струны располагались все на одном уровне от грифа.

Игра на гудке

При игре инструмент держали вертикально, чаще всего опирая его о колено. Смычком водили по всем трем струнам сразу, но мелодию извлекали на третьей струне, а две нижние служили непрерывно тянущейся педалью, бурдоном, как у волынки. Такое, хоть и примитивное, многоголосие было необходимо бродячему музыканту для создания собственного же сопровождения исполняемой мелодии. В ансамблях из нескольких гудков разной величины, а следовательно и разного строя, педальные звуки образовывали интересные гармонические сочетания, создавая впечатление звучащего оркестра. Недаром сохранились разнохарактерные названия гудка, соответственно его разновидностями: гудочек, гудок, гудило, гудище...

Гудок неоднократно пытались реставрировать и ввести в состав русских народных оркестров. Делал это и В. Андреев, но в конце концов он пришел к убеждению, что всякое усовершенствование гудка приведет к скрипке.

Скрипка. Родина скрипки — Западная Европа, предшественники — многострунные смычковые виолы. В то время как на Руси церковники с фанатической беспощадностью уничтожали всё, связанное с самобытным скоморошьим искусством, в западноевропейских странах само занятие музыкой было окружено почетом и уважением. Техника изготовления музыкальных инструментов стояла там на очень высоком уровне. Достаточно вспомнить таких выдающихся скрипичных мастеров, как Амати, Гварнери и Страдивари.

Отдельные экземпляры скрипок нет-нет да и проникали в Россию. Гудок не выдерживал конкуренции. Постепенно он терял свою традиционную грушевидную форму, становился все более похожим на скрипку. Держать инструмент при игре стали тоже по-скрипичному, на плече, прижимая подбородком. И лишь три струны с русским квартово-унисонным строем долго еще напоминали о гудке.

Может возникнуть правомерный на первый взгляд вопрос: а нужно ли вообще упоминать о скрипке в связи с рассказами о русских национальных инструментах? Не случайное ли это явление на русской почве, занесенное с Запада? Не ограничить ли сферу смычковых русских народных инструментов гудком да колесной лирой?

На эти вопросы дает ответ прежде всего сам народ. Как уже не раз мы делали, обратимся к самой живой и достоверной его летописи — к песне, в которой находило отражение буквально все, чем жил народ, что его волновало, о чем он мечтал. В народных песнях, как правило, упоминаются действительно распространенные и любимые музыкальные инструменты. И скрипка в их числе.

Сватался за Катеньку из деревни скоморох,
Сказывал он Катеньке про умение свое:
Есть у меня, Катенька, и скрипка, и гудок...

Или:

У соседа во беседе
Холосты ребята —
Мастера в скрипку играти,
Девок забавляти.

Таких примеров можно было бы привести много. Во всех них говорится о скрипке и игре на ней как о чем-то привычном, чуть ли не повседневном.

Существуют также многочисленные старинные рисунки и гравюры, на которых совершенно отчетливо изображена игра на скрипке, державшейся у плеча и имевшей боковые выемки на корпусе в отличие от вертикально располагавшегося грушевидного гудка. А ведь старинные рисунки — это то же, что в наши дни фотографии. Они достоверны, им можно верить.

А вот свидетельства более поздние: заметка в «Харьковских губернских ведомостях» за 1889 год. «Велика... любовь смоленских крестьян к музыке, здесь нет, можно сказать, ни одной деревни, где бы не было одного или двух музыкантов, пиликающих на скрипке и готовых (...) из любви к искусству целый день работать на своем инструменте на потеху и утешение честной компании. На деревенских гулянках таких скрипачей и свирельщиков бывает обыкновенно по несколько человек, играющих довольно согласно несложные русские мотивы. Благодаря этой любви к музыке, создалось в губернии за последнее время скрипичное производство как кустарный промысел. Кроме скрипок, в губернии изготовляют также свирели — деревянные трубочки, музыка которых отличается приятным тембром».

Очень ценные сведения. Особенно — о совместной игре скрипачей со свирельщиками и создании кустарных промыслов этих инструментов.

И, может быть, правы те музыковеды, которые считают, что скрипка на Руси существовала еще до гудка и представляла собой самостоятельную, национальную линию развития смычковых инструментов, а не подражание Западу. В пользу этого предположения говорит и вполне русское, во всяком случае славянское, название инструмента. (По-итальянски скрипка называется violino, по-французски violon, по-немецки Violine).

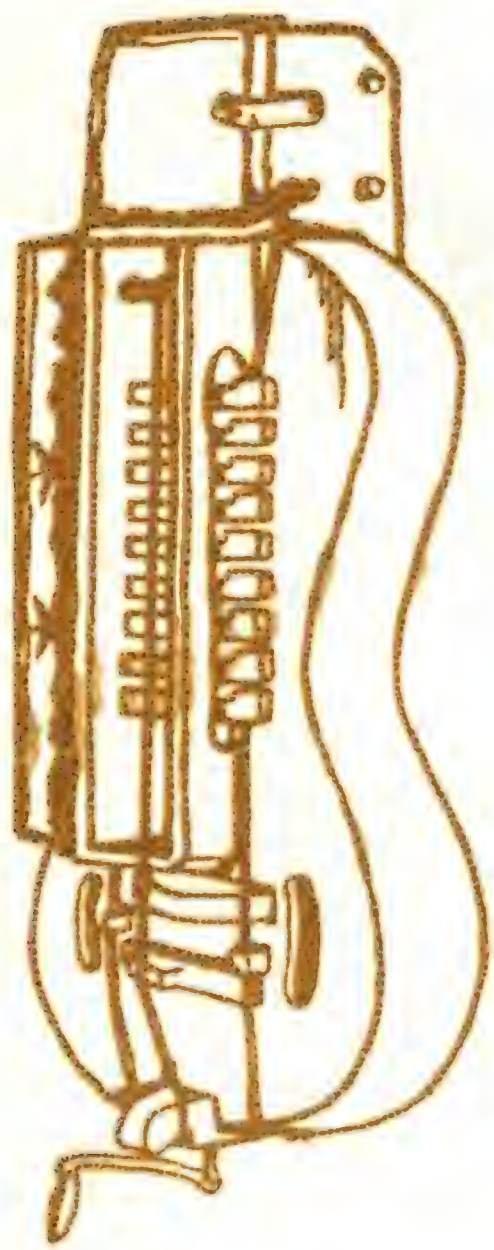
Известны факты существования народной скрипки и в наши дни в отдельных русских областях, не говоря уж об Украине и Белоруссии. Это прежде всего упоминавшаяся Смоленская область, родина М. И. Глинки, а также Псковская, Калининская, Курская, Брянская и ряд районов Сибири.

Народная скрипка мало чем отличается от обычной скрипки фабричного образца. Она имеет, как правило, 4 струны, настроенные в квинту: 1-я (самая тонкая) — *ми*^{2}, 2-я — *ля*^{1}, 3-я — *ре*^{1}, 4-я — *соль*. Правда, смоленские народные скрипачи частенько перестраивают басок *соль* на тон выше — в *ля*, что дает им возможность в дуэтах чаще использовать открытую нижнюю струну (ибо большинство исполняемых ими пьес в тональности ре мажор). Сохранились кое-где и трехструнные скрипки по образцу древних с квинтовым строем *ре — соль —до* или квартовым, как у домры. Да и манера игры сельских скрипачей близка к характеру исполнения народных песен и танцев именно на щипковых инструментах: домрах и балалайках. Например, почти отсутствует обязательная в академической школе игры на смычковых вибрация кистью левой руки в широких певучих мелодиях. Преобладают быстрые, живого и веселого характера наигрыши с преимущественным использованием первых трех струн. Есть и другие особенности, отличающие манеру игры народных скрипачей. Некоторые, например, прикладывают инструмент не к плечу, а к левой части груди или даже ставят его вертикально на колено, как гудок.

Скрипач — смоленский колхозник
Ф. Сорокин

И опять может возникнуть вопрос: в таком случае, если скрипка — русский народный инструмент, то почему она не вошла в состав ни одного оркестра русских народных инструментов? Да прежде всего потому, что скрипка уже давно стала действительно царицей музыки вообще, и симфонического оркестра в частности. Слишком мало даже в народной скрипке той характерной национальной самобытности, которая и составляет всю прелесть и неповторимость звучания наиболее оригинальных русских народных музыкальных инструментов (например, балалайки, гуслей, ложек). Большая, представительная и во многих отношениях совершенная смычковая группа симфонического оркестра составляет его основу, красоту и силу. Аналогичную роль в русском народном оркестре играют домры. Их дополняют родственные по звучанию балалайки. Именно щипковые инструменты придают русскому народному оркестру национальную характерность, мягкость в протяжных пьесах и остроту в подвижных. Звук скрипок слишком уж ассоциировался бы со звучанием симфонической или эстрадной музыки, и смешивать его с тембром других народных инструментов пока было нецелесообразно. Это не значит, однако, что между этими инструментами лежит непроходимая пропасть и эксперименты по их объединению недопустимы.

Колесная лира. С точки зрения эволюции струнных инструментов колесная лира (рыля) должна была ознаменовать своим появлением высшую ступень в их развитии. Действительно, в отличие от смычка, периодически меняющего направление своего движения, отчего звук на какое-то мгновение прерывается, колесо лиры, натертое той же смолой, что и смычок, дало возможность извлекать из струн непрерывно тянущийся звук. Это тот случай, когда конструкция музыкального инструмента была в значительной степени механизирована. (Так впоследствии были придуманы всевозможные механические инструменты — шарманка, пианола, разнообразные музыкальные шкатулки).



Колесная лира

Колесная лира представляет собой скрипкообразный деревянный ящик, над которым в другом, меньшего размера ящичке протянуты три струны. Средняя струна — мелодическая. Нажимом специальных клавиш (от 8 до 11) эту струну можно укорачивать, извлекая тем самым звуки разной высоты, составляющие мелодию. Крайние струны настроены по отношению к средней в квинту и октаву и звучат непрерывно. Лира держится на ремне через плечо в наклонном положении, так что клавиши сами отпадают от струны вниз, когда пальцы левой руки перестают их нажимать. Правой рукой вращают колесо, которое трется о все три струны одновременно. Получается, как правило, довольно резкий, специфически гнусавый звук.

Появление колесной лиры в России (XVII век) ознаменовало собой конец разудалого скоморошества. Скоморохов сменили нищие скитальцы — «калики перехожие». Чтобы не навлечь на себя гнев царский и божий, они исполняли под заунывные звуки своих лир добропорядочные духовные стихи. Так назывались сочиненные ими песни на различные церковные, исторические или былинные сюжеты.

Особое распространение искусство духовного стиха под лиру получило на Украине и в Белоруссии. Еще не так давно, в начале XX века, там существовали специальные артели и даже школы, во главе которых стоял выборный старец, пользовавшийся непререкаемым авторитетом и известностью среди нищей братии. Большинство лирников было слепыми.

Дальнейшего развития инструмент этот не получил, и заложенная в нем идея непрерывности звука оказалась практически ненужной. Так же как

хорошему певцу дыхание не мешает петь, так и скрипачу ведение смычка, а гармонисту движение мехом не мешают извлекать широкий, почти непрерывный звук. Более того, сплошной, непрерывный звук противоестествен, быстро утомляет слух и делает исполнение музыки маловыразительным, «бездыханным». Это одна из причин, почему механические инструменты не выдержали соперничества с инструментами, в звучании которых как бы слышится живое присутствие человека, исполнителя на них.

В этом отношении определенный интерес представляют изобретенные уже в нашем веке электромузыкальные инструменты: клавиалино, «Аэлита», «Юность», электроорган, ионика и другие. Если хотите, это те же народные инструменты, но XX века.

Так же, как древний человек услышал и использовал свист воздуха об острые края твердых предметов или гудение тетивы лука, так и современный человек не прошел мимо способности электричества производить вполне чистые, музыкальные звуки. Находчивостью и изобретательностью инженеров-электриков была создана целая группа своеобразных и интересных музыкальных инструментов, как бы продолживших линию своего развития в новых условиях технического прогресса.

Будущее покажет, что в этой области жизненно и прогрессивно, а что надумано и недолговечно.

РУССКИЙ БАЯН

Современный человек давно уже привык относить понятие «чемпионат мира» к футболу, хоккею, фигурному катанию, шахматам, вообще к спорту. Однако есть такое понятие, которое вовсе не относится к спортивным мероприятиям. «Чемпионат мира по баяну» — так Международная федерация аккордеонистов и баянистов назвала свой конкурс.

Ну, а если есть чемпионат, значит, есть и чемпионы.

Советский баянист Юрий Вострелов завоевал это звание в упорной борьбе в 1968 году в английском городе Лестере. Валерий Петров стал чемпионом мира в Нью-Йорке в 1969 году. Два года спустя баянист Александр Скляров привез серебряный «Кубок мира» из бельгийского города Брюгге. И еще один советский чемпион — обладатель «Кубка мира» 1973 года Сергей Слепокуров добился победы над многочисленными соперниками во французском городе Виши.

Уместно здесь вспомнить и другой очень серьезный конкурс. Каждую весну музыканты съезжаются в центр музыкальной промышленности Германской Демократической Республики город Клингенталь. В «долине звуков» (так переводится название этого города) проходят в это время так называемые «дни гармоники». И снова среди победителей — наши баянисты. Лауреатом на XX соревнованиях «дней гармоники» в 1967 году стал ныне очень известный советский музыкант Вячеслав Галкин. На XXII состязаниях в Клингентале победителем стал тогда еще студент Музыкально-педагогического института имени Гнесиных Фридрих Липс. XXIV «дни гармоники» принесли победу Ярославу Ковальчуку — воспитаннику Львовской консерватории. Юбилейные XXV состязания, состоявшиеся в 1972 году, увенчали лаврами победителя ленинградского баяниста Александра Дмитриева. На конкурсе 1974 года первую премию и специальный приз завоевал А. Крупин — студент Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, а третьей премии и специальной награды был удостоен студент Ленинградской консерватории В. Дукальтетенко.

Чем же объяснить успех советских музыкантов? Ведь на аккордеоне, инструменте подобном баяну, играют во многих странах мира. Видимо, дело в системе подготовки, как говорят, — в школе. Известный советский педагог, композитор и исполнитель, профессор Николай Яковлевич Чайкин, учитель многих лауреатов и даже их учителей объяснил победы

наших баянистов всей системой их подготовки. «Все наши исполнители — концертанты, выступающие с самостоятельными программами, — это, как правило, выпускники консерваторий (их, кстати, в Советском Союзе — более двадцати, не считая музыкальных факультетов институтов культуры и педагогических вузов) или Московского музыкально-педагогического института имени Гнесиных. А все обучение начинается в детских музыкальных школах (их буквально тысячи), затем продолжается в музыкальных училищах (которых не одна сотня) и завершается в консерваториях. Есть даже аспирантура — школа высшего мастерства».

История баяна тесно связана с этапами его совершенствования. Как же это все началось?

Современный баян, как и любая гармоника, официально классифицируется, как пневматический, язычковый музыкальный инструмент. Музыкальные инструменты, устроенные по такому принципу, были известны много веков назад. Их родина — Азия.

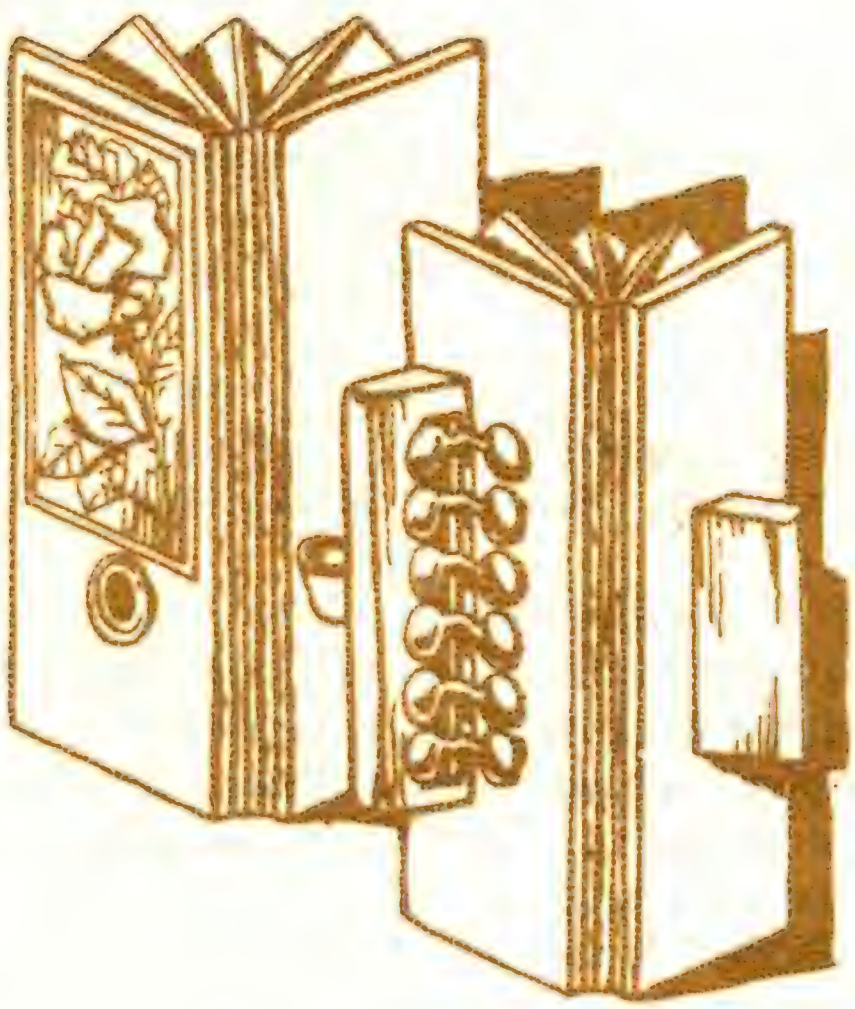
Что же это такое — «пневматический» и «язычковый»?

Представьте себе полую трубочку, в которой один конец закрыт тонкой металлической планкой, закрепленной с одной стороны, — язычком. Если дунуть в эту трубочку, язычок в первый момент даст воздуху выйти, а потом, под действием силы упругости, возвратится на место (все это мгновенно). Пока дуют в трубочку, струя воздуха продолжает отклонять язычок. Он колеблется, и возникает звук. Именно так устроена губная гармошка. В ней много трубочек-отверстий, напоминающих пчелиные соты. И каждое отверстие-трубочка закрывается планочкой. (Кстати, губную гармошку изобрели в 20-х годах прошлого века.)

Подстройка планочки — дело не менее кропотливое, чем, например, работа настройщика пианино или рояля. «Ну, — скажете вы, — тут-то все ясно!». И действительно. Нужно только взять специальный ключ, вложить его отверстие в бугорок винта, на котором закреплена струна, и потихоньку поворачивать. Струна будет то опускаться, то напрягаться. Таким образом, контролируя камертоном и собственным слухом, можно настроить струну на нужную высоту и постепенно подстроить весь звукоряд. С планочкой дело обстоит несколько сложнее. Ведь надо заранее рассчитать длину упругой пластинки, да еще такой маленькой, какая нужна для губной гармошки! Даже если отрезать от листика латуни ленточку нужной длины, неизвестно еще, какой высоты звук она сможет издать. Все зависит и от упругости материала, и от его толщины. Тут нужна точность, подобная точности на часовом заводе или заводе радиоламп. В наше время это вполне возможно, но мы знаем, что гармошки появились до радиоаппаратуры, тогда и часы делались отдельными мастерами без сверхчувствительных приборов. Еще в те времена мастера заметили, что толстая планка определенной длины звучит ниже, чем такая же, но тонкая. Значит, чтобы получить более высокий звук, надо или укоротить планку или сделать ее потоньше: соскрести напильником или точильным камнем лишнюю толщину. Работа эта потруднее, чем у настройщика пианино.

Вы когда-нибудь накачивали велосипедные баллоны? Если не накачивали, то наверняка видели, как это делают другие. И вы, конечно, знаете, как устроен насос. По его принципу действует очень много механизмов, в том числе мех в кузнице, при помощи которого подается воздух в ма-

ленький горн, где железо раскаляют добела, а потом куют. И сегодня еще можно увидеть это приспособление где-нибудь в сельской местности. Казалось бы, что общего он имеет с музыкой? Что общего? Мех!



Первые гармоники

Попробуем себе представить, как была сделана первая гармоника. Мастер взял две небольшие дощечки. (Сейчас трудно сказать, какое это было дерево.) Он провернул несколько сквозных отверстий достаточного диаметра в той и другой. Потом взял плотную бумагу и при помощи клея создал что-то наподобие куба. Двумя противоположными сторонами у куба были эти дощечки с отверстиями. Бумага была заранее гофрирована, то есть специально сложена или, вернее, сморщена, и поэтому можно было свободно сближать дощечки. Вы уже, наверное, поняли, что через отверстия вырвались струйки воздуха. Потом мастер развел дощечки, и воздух с силой заполнил через те же отверстия бумажный куб. Вот видите, сжимая и разжимая «бумажный мех», мастер постоянно направлял струи воздуха то в одном, то в другом направлении. Бумагу он потом, конечно, закрепил в складках кусочками материи, коленкора, а позже и кожи, а на уголки сгибов поставил такие же металлические уголки, какие бывают у школьных портфелей. Мех стал в таком виде служить гораздо дольше.

Ну, а отверстия? Они были закрыты латунными планочками, специально подстроенными по высоте. Притом все эти планочки издавали звуки одной высоты при сжатии меха и другой высоты при растягивании. Устройство было двойное. Мастер накрепко приклепал язычки к железной пластинке с множеством прямоугольных отверстий. Все это устройство, напоминающее большую железную расческу с латунными зубцами, было совмещено с отверстиями в дощечках. И еще один важный элемент. Чтобы инструмент не издавал все звуки сразу при сжатии и растягивании меха, нужно было закрыть все те отверстия, которые в данный момент не участвуют в создании мелодии. Для этого были изобретены клапаны на пружинках, которые, в свою очередь, связаны с клавишами или кнопочками. Теперь можно играть, нажимая на клавиши и одновременно пуская в ход мех. Вот и готова гармоника!

Осталось теперь только выяснить — кто этот мастер, сделавший подобный инструмент? Ответить на этот вопрос очень сложно. История не сохранила нам имени первооткрывателя. Однако есть патент — авторское свидетельство, выданное в Вене 25 мая 1829 года на имя Кирилла Демианова (Демиан). Этот мастер (национальность его сегодня не-

возможно выяснить — говорили, что он болгарин и даже русский, но есть предположение, что он был армянином) назвал свое изобретение «аккордеон». У инструмента было пять кнопок с левой стороны и пять с правой. Инструмент издавал 10 различных отдельных звуков и 10 аккордов. Это был, конечно, не тот аккордеон, какой мы привыкли видеть сегодня. И не только потому, что он не был украшен перламутром и современной пластмассой, а, главное, потому, что его возможности, как технические, так и художественные, были очень и очень скромными. Это была гармоника в теперешнем понимании этого слова, а название «аккордеон» она получила за то, что в левой руке, при нажатии кнопок, получались не отдельные звуки, а уже готовые аккорды.

Быстроту распространения гармоники по всей Европе можно сравнить со стремительностью снежной лавины. В считанные годы она стала популярнейшим музыкальным инструментом в Австрии, Германии, Франции, Италии. И в этом нет ничего удивительного. В самом деле, это портативный инструмент, его можно легко переносить с места на место, даже играть на нем при ходьбе. Правда, при ходьбе можно играть на любой дудочке. Но у дудочки один голос, а для того, чтобы был еще и аккомпанемент, нужна гитара, бубен или какие-нибудь еще инструменты. Тут-то и выявляется основное преимущество гармоники. Она заменяет целый оркестр: на ней можно одновременно исполнять и мелодию и аккомпанемент, и все это может делать всего один музыкант. Вот первая причина быстрого распространения гармоники. А другая причина это то, что очень легко организовать массовое производство гармоник как в мастерской, так и на специальной фабрике.

Русский оружейник Сизов увидел гармонику на знаменитой Нижегородской ярмарке и, купив ее за огромную по тем временам цену 35 рублей, привез в Тулу. Этот старинный город издавна славился своими мастерами. И вполне естественно, что именно в этом городе русских умельцев суждено было появиться музыкальному инструменту такой сложности. В Чулковой слободе были произведены на свет первые тульские гармоники. Для их изготовления применяли медную проволоку, которую расплющивали молотком на наковальне. Получалась длинная узкая лента, из нее нарезали планки. Планки эти приклепывали к железным рамочкам, а все остальное делалось из бумаги и дощечек. Это были первые единичные экземпляры. К 40-м годам XIX века появилась в Туле первая фабрика Тимофея Воронцова, которая выпускала 10 000 гармоник в год. Это способствовало самому широкому распространению инструмента.

Русские фольклористы с удивлением наблюдали за тем, как гармоника начала вытеснять рожки, свирели, балалайки и другие привычные музыкальные инструменты. Уже начали ценить в деревне не рожечника, как прежде, а гармониста. Распространилось такое мнение, что фабричная гармошка «съела» все другие народные инструменты. Но, к счастью, это суждение оказалось преждевременным и неосновательным. Гармоника впоследствии стала самостоятельной, очень яркой краской в многоцветной палитре народной музыки.

В России начали делать гармоники во многих местностях. И настройку инструмента, сделанного в одной области, было невозможно спутать ни с какой другой. Название гармоники определялось местом, где ее сделали.

«Тульская», «бологойская», «саратовская», «сибирская», «касимовка», «череповецкая», «ливенская» и другие названия напоминают нам и сегодня о том, что в этих местах делались русские гармошки.

Гармоника проникла в самые отдаленные от больших городов населенные пункты. И мало того, что инструменты почти каждой области имели свой собственный строй и тембр, — многие местности обзавелись собственными, лишь им свойственными мелодиями-наигрышами. Наигрыши эти тоже получили названия от названий деревень.

В 1969 году в Москву из города Кириллова на Фестиваль фольклора приехал ансамбль гармонистов, играющих на старинных гармошках.

Посмотрите на карту, и вы увидите, что Кириллов находится на севере России, в Вологодской области. Это очень красивый город. Он славится своим монастырем — памятником архитектуры XVI века. Белокаменный монастырь окружен со всех сторон густыми лесами, которые иногда расступаются, обнажая загадочные лесные озера. Издавна потомки мастеровых людей, плотников, каменщиков, руками которых возводились эти массивные стены и башни, мастерили и маленькие двухрядные гармошки специфического «вологодского» строя. Во всех близлежащих деревнях были и свои музыканты-виртуозы. В Москве участники ансамбля, как говорят, высыпали перед удивленными любителями фольклора целую пригоршню местных наигрышей. Игорь Рюмин, Иван Порошин, Игорь Кустов и другие участники ансамбля сыграли мелодии тех мест: «иваноборскую», «ферапонтовскую», «бабушкинскую», «череповецкую»...

Сегодня нет-нет да и встретишь гармошку то в Саратове, то в Туле, то в Орле. Сельские музыканты не расстаются с этим простым и веселым инструментом.

*

Что такое баян в свете того, что мы узнали о гармониках? Можно было бы сказать, что это хроматическая гармоника. Однако есть такая разновидность русской гармоники — «хромка». Она появилась в 1870 году в том же городе мастеров — Туле. Строй ее по-прежнему был диатонический (в определенной тональности, например, до мажоре). Но для расширения круга тональностей в верхней части ее клавиатуры стали добавлять два-три хроматических звука. Хромка фактически сделала ненужными местные настройки, потому что на ней можно было сыграть любой местный наигрыш. Ее называли еще «двухрядкой» за то, что кнопки в правой руке были расположены в два ряда, чтобы все было, как говорят, под пальцами.

И все же этот инструмент был еще очень далек от баяна.

Своим появлением баян обязан талантливому русскому мастеру Петру Стерлигову. Еще мальчиком Стерлигов стремился постичь все премудрости в изготовлении гармоник. Его неудержимо влекло туда, где делали этот чудесный инструмент. Стать мастером и делать гармоники было его мечтой. Он научился мастерски настраивать инструменты, делать невиданные по отделке и качеству корпуса и меха гармошек. Слава его инструментов была почти легендарной. Но, как ни странно, современники говорили, что играл он сам лишь одну мелодию «Светит месяц» (правда, виртуозно). Он это делал всякий раз, как проверял звучание только что

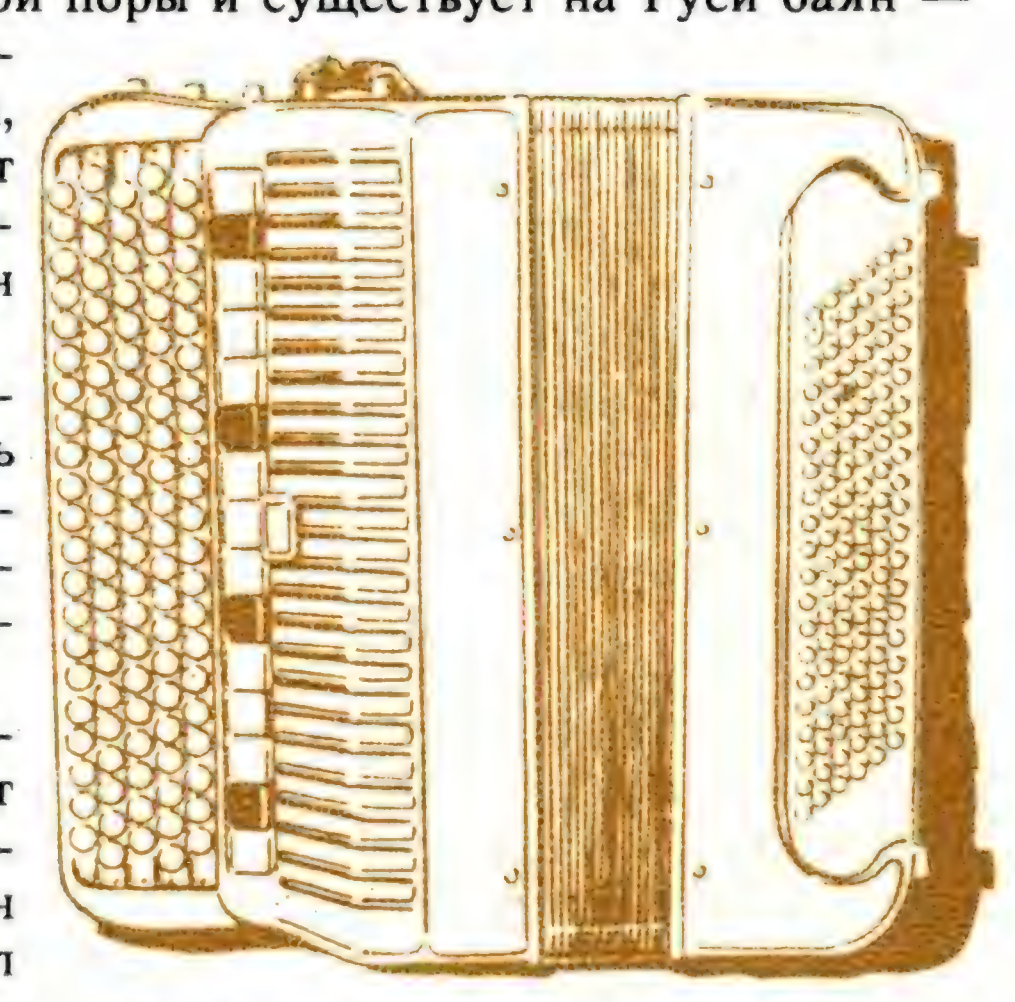
появившейся на свет очередной своей работы. По-видимому, у него просто не было времени учиться играть, любимое занятие целиком его захватило. Этим Стерлигов напоминает нам старинных скрипичных мастеров Страдивари и Гварнери. Забегая вперед, скажем, что хроматические гармоники (впоследствии баяны) Стерлигова, начиная с 1905 по 1915 год, столь быстро совершенствовались, что и сегодня по их последним образцам делаются фабричные инструменты. После Стерлигова ничего принципиально нового в их изготовление внесено не было.

Но все-таки для того, чтобы появился баян, должен был к этому делу приобщиться еще один талантливый человек.

В начале нашего столетия по всей России славился гармонист Яков Федорович Орланский-Титаренко. Это был выдающийся музыкант. Орланский-Титаренко постоянно выступал с концертами в Москве, Рязани, Нижнем Новгороде (Горьком) и Озерах, теперь небольшом городке на берегу Оки, недалеко от Коломны. Виртуоз ощущал недостатки хроматической гармоники, ограниченность ее технических и тембровых возможностей. Каждый день он чувствовал, что давно перерос гармошку. Постоянные поиски привели его к Петру Стерлигову, которому он и рассказал о своих мечтах. Другой мастер, не обладавший полетом фантазии, вряд ли взялся бы сделать то, что хотел получить Орланский-Титаренко. Но это был Петр Стерлигов, и он сделал по заказу музыканта инструмент с четырехрядной клавиатурой собственной системы, которая впоследствии получила название «петербургской». Инструмент имел 52 кнопки в правой и 100 в левой руке. Звучание его было превосходным. Орланский-Титаренко просто не выпускал его из рук, наслаждаясь прозрачным, чистым звуком. Технические возможности инструмента казались музыканту сказочными. Оба они, и мастер и виртуоз, были довольны и назвали инструмент в честь легендарного русского музыканта, сказителя и певца Бояна — «баяном». Было это в 1907 году. С той поры и существует на Руси баян — инструмент ныне настолько популярный, что нет нужды говорить о том, как он выглядит. К сожалению, этот первый инструмент Орланского-Титаренко и Стерлигова не сохранился, он погиб в Ленинграде в 1942 году.

С 40-х годов советская промышленность начала выпускать 400 000 инструментов в год. Сегодня на баянах играют более четырех миллионов любителей и профессионалов.

Уже не одно поколение любителей музыки у нас в стране играет на этом инструменте. Вот, например, Валерий Петров, чемпион мира по баяну 1969 года, говорил нам, что на баяне играл его дедушка. Валерию было 8 лет, когда он впервые нажал кнопочки старинного



Современный готово-выборный баян «Юпитер», изготовленный московской баянной фабрикой им. Советской Армии

дедовского инструмента. Это навсегда решило судьбу маленького музыканта. Валерий достиг высот мастерства и стал чемпионом. Сегодня — он в знаменитом оркестре русских народных инструментов имени Осипова.

Многие семьи в наши дни, когда обучение детей на фортепиано стало просто повальным, все же решают учить своих детей игре на баяне. И, нам кажется, делают очень правильно, потому что баян (особенно выборный, многотембровый) не уступает в выразительных возможностях концертному роялю, не говоря уж о домашнем пианино. Баянист может себе позволить исполнить на эстраде простую мелодию народной песни, и публика воспримет это совершенно определенным образом, как образец фольклора. Баянист может сыграть переложение сложнейшего произведения для орга́на, и по звуковому колориту оно будет гораздо выгоднее представлено, чем это могло бы сделать фортепиано. Если бы вы послушали, как играет знаменитую ре-минорную токкату Баха баянист Юрий Казаков, то, наверное, с удивлением спросили бы: «Как этого можно добиться?». Сам Юрий Казаков говорит, что «инструмент, обладающий такими широкими возможностями, отличается от обычных прежде всего тем, что располагает не двумя, как обычно, а тремя клавиатурами. Вот на нем и представляется возможность исполнять пьесы, написанные для органа». Многотембровый, многорегистровый баян, на котором играет Юрий Казаков, — достижение советских музыкальных мастеров. Однако и обыкновенный баян располагает исключительными исполнительскими возможностями. Помимо сочинений, специально написанных для баяна, многие баянисты играют переложения сложнейших фортепианных, скрипичных и даже оркестровых сочинений.

И при всем том баян остается народным инструментом, на котором играли и продолжают играть народную музыку. Многие советские исполнители строят свой репертуар так, чтобы наряду с переложениями классики и оригинальными сочинениями в их концертах звучали и народные мелодии.

Некоторые баянисты сочетают свою исполнительскую деятельность с собиранием фольклора. Один из таких уникальных собирателей и исполнителей — сибирский баянист Александр Полудницын. Мы спросили его, каким образом ему удалось собрать именно такой репертуар. Баянист обстоятельно и не спеша ответил: «Вот, например, приезжаю я в Омск, старинный сибирский город. Даю там концерт, а потом еду в область, в села и деревни. В любом месте всегда найдутся любители старинной песни, и часто это уже сложившиеся коллективы. Я их внимательно слушаю. В Иркутской области, к примеру, совершенно своеобразный стиль песен и мелодии иные, на Алтае совсем другое. Так и складывается у меня редкий репертуар».

Но есть исполнители, которые считают, что для баяна нужно писать специально. По их мнению, инструмент заслуживает особого внимания как уникальная выразительно-звуковая краска. Эти исполнители идут, так сказать, на риск и играют программы, состоящие сплошь из оригинальных сочинений. Среди таких музыкантов — известный советский баянист, активный пропагандист музыки молодых композиторов Эдуард Митченко. «...Я себе поставил задачу, — говорит он, — как можно меньше играть переложения, как можно больше играть оригинальную музыку, специально написанную для баяна».

ОРКЕСТР РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

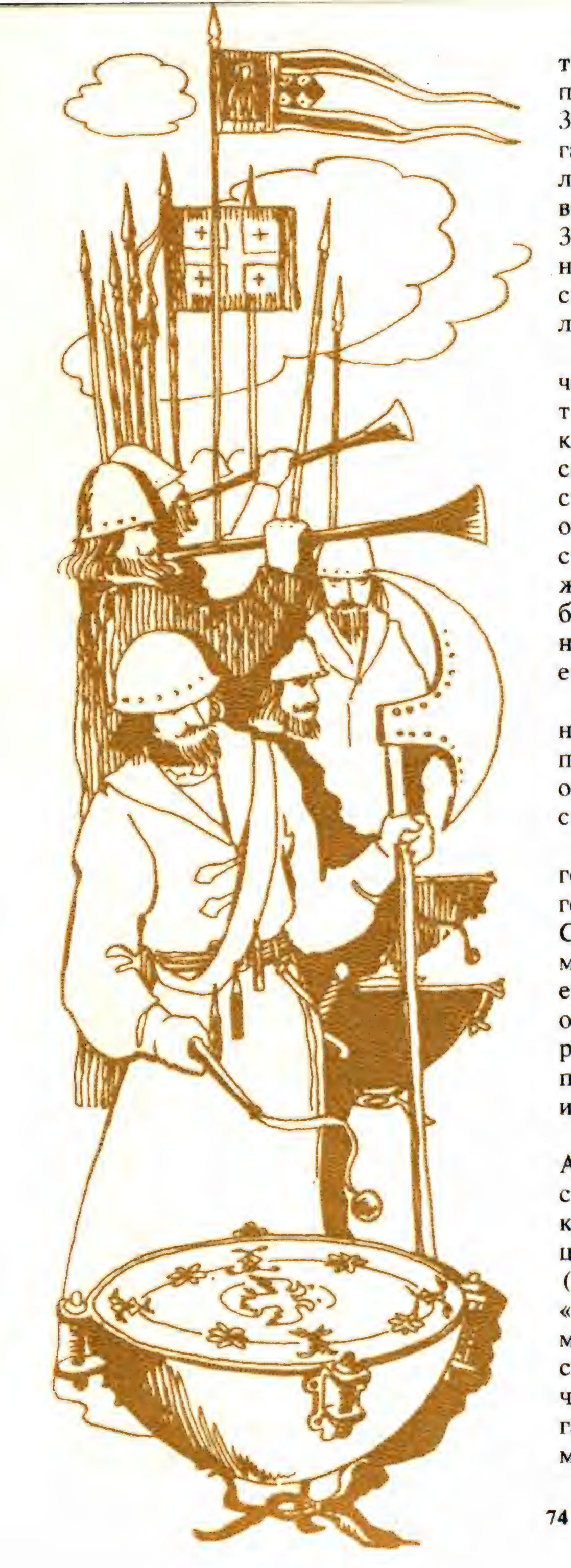
В. В. Андреев — создатель первого оркестра

Оркестр — греческое слово, буквально означающее «место для танцев». В Древней Греции так называли ближайшую к публике часть сцены, где помещался хор, а позже и музыканты с инструментами, сопровождавшие пение. Так впоследствии за сравнительно многочисленной группой инструменталистов, совместно исполняющих музыкальное произведение, где бы они уже ни размещались, закрепилось название «оркестр». Небольшие группы исполнителей, от 2 до примерно 10, в которых каждую партию играет один музыкант, называют ансамблем (от французского ensemble — вместе). В наше время ансамблем принято называть и большие творческие составы, объединяющие в себе хор, оркестр и балет. Например, Дважды Краснознаменный имени А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии.

Игра вместе на музыкальных инструментах малыми и большими группами, так же как и пение хором, имеет свои давние традиции. Зачатками первых оркестров русских народных инструментов можно считать скоморошьи ансамбли и военную музыку.

Основу ансамблей скоморохов составляли преимущественно струнные инструменты: гусли, домры, гудки. К ним добавлялись волынки, дудки, бубны. Военную музыку исполняли духовые и ударные инструменты: сурны, фуяры (флейты), рога, трубы, накры, литавры и барабаны. Такое «разделение труда» инструментов не было случайным, ведь у них были разные задачи. Легкость и бренчливость нужны были скоморошьим ансамблям, сила и монументальность — военным оркестрам.

Особый размах инструментальная музыка получила при царских дворах. Мы уже упоминали в главе о балалайке о грандиозном по тем временам оркестре, созданном по случаю одного торжества по указанию Петра I. Полный перечень входивших в оркестр инструментов содержится в дошедшем до нас документе тех лет (в скобках наши пояснения): «...4 барабана, 5 «игра рыле» (имеются в виду колесные лиры), 5 дудочек простых, да пять черных, 5 рогов больших, 2 тарелки медные, 2 цитры и 6 скрипок, 9 флейт, да два верха от флейт (то есть пикколо), 3 сурны, 3 гудка, 6 трещоток, 8 набатов и тулумбасов (разновидности литавр), 8 варганов, 4 балалайки, 2 таза (!!!), 5 перепелочных дудочек, 3 пикульки (?), 4 «собачьи свис-



ты» (???), 3 пастушьих рога да два почтовых рожка, 3 гобоя, 3 трубы, 3 колокольчика, 3 артиллерийских рога, 4 новгородских трещотки, 3 свирели черные (в черный цвет почему-то выкрашивались парные свирели), 3 пузыря с горохом, 3 дудочки глиняные, 3 горшка хивинские, 2 сиповки старинные, 3 волынки, затем бесчисленное число литавр, накр и валторн».

Это, очевидно, самый полный перечень всех известных к тому времени так или иначе употреблявшихся музыкальных инструментов. Интересна смелая попытка объединения всех инструментов в большой праздничный оркестр. Правда, сделано это было, судя по всему, механически, без должного художественного замысла, больше потехи ради, чем из осознанного желания создать действительно единый инструментальный организм.

Подлинному оркестру русских народных инструментов суждено было появиться значительно позже. Его отцом по праву считается Василий Васильевич Андреев.

Родился Андреев в январе 1861 года в семье небогатого помещика в городе Бежецке Тверской губернии. С детства он проявлял склонность к музыке. Незаурядные способности его сказались в быстром освоении основ музыкальной грамоты и игры на ряде инструментов: скрипке, фортепиано, гармонике, затем на балалайке и других.

Решающим событием в жизни Андреева стала его встреча с крестьянином, балалаечником-самородком Антипом в имении матери сельце Марьино Вышневолоцкого уезда (об этом мы уже говорили в главе «Возвращение балалайки»). С этого момента Андреев посвящает всю свою жизнь делу собирания, изучения, усовершенствования и пропаганды русских народных инструментов.

«...Главной своей задачей, — писал он, — [я] ставил сохранить все основы, данные ему [инструменту] самим народом, то есть внешний вид, форму, количество струн, приемы игры, строй. Все это мне удалось осуществить: наши народные инструменты, если и подверглись изменению, то лишь качественно, а не существенно, и вполне сохранили свою самобытность. Их строителем и автором как был русский народ, так и остался, я же только их реставрировал и, развив народные принципы, привел в надлежащий порядок все их разновидности».

Андреев сначала объединил музыкантов в ансамбль — «Кружок любителей игры на балалайках», а в 1896 году создал на его основе первый оркестр русских народных инструментов. О том, какую новую художественную краску в музыкальном мире явил собою этот оркестр, говорит хотя бы тот факт, что уже в первые годы своего существования коллектив представлял русское национальное искусство на Всемирной выставке в Париже 1900 года. Далее последовали подлинно триумфальные гастроли в Германии, Англии, Франции и Америке, не говоря уж о многочисленных поездках по родной стране.

Уже в то время музыкальные специалисты всех стран подчеркивали большие технические и художественные возможности русских народных инструментов, ставя составленный из них оркестр непосредственно рядом с симфоническим. Сам же Андреев говорил: «Было бы ошибочно выводить отсюда, что Великорусский[1] оркестр имеет в виду исполнять не-

[1] Великороссией называлась в то время, нынешняя Российская Федерация в отличие от Украины, называвшейся Малороссией, и Белоруссии.

пременно симфоническую музыку или вообще конкурировать с симфоническим оркестром [...]. У него должен быть «свой» репертуар [...] Великорусский оркестр несет на себе миссию образцового показателя игры на народных инструментах, он являет собою, так сказать, представительство русского народного творчества...»

Однако главное значение своего оркестра Андреев видел не столько в том, что «он проявляет известную художественную силу, а в необыкновенной его доступности для народа в смысле непосредственного исполнения».

О том, что Андреев мыслил здраво, прогрессивно и с учетом исторического времени, переживаемого страной, говорят хотя бы такие его строки: «Искусство — объединяет, а «в единении сила», и чем больше, чем шире будет распространяться музыка по [...] земле родной, тем лучше. Для более зажиточных классов занятие музыкой [...] не представляло особых затруднений. Ныне же найдены пути и средства к широкому ее распространению и среди беднейших классов [...]»

В. В. Андреев умер в декабре 1918 года, едва ли предполагая, что его дело примет после только что свершившейся революции подлинно государственный размах. Если в те годы, как отмечал с удовлетворением он сам, в России ежегодно продавалось около 200 тысяч народных инструментов, то сейчас эта цифра составляет около 2 миллионов.

Теперь, когда нам стали доступны все достижения мировой музыкальной культуры, мы все равно любим народные инструменты. Мы играем на балалайке, баяне и жалейке не потому, что виолончель, рояль или кларнет нам недоступны, а потому, что наши народные песни и танцы лучше звучат на народных инструментах, а жить без своей родной музыки не может ни один народ на земле. Да и усовершенствованы наши национальные музыкальные инструменты уже настолько, что мы можем играть на них и классическую, и современную музыку.

Оркестры национальных народных инструментов стали в наше время интереснейшими и самостоятельными ответвлениями современной оркестровой музыки. Более того, нигде не открывается столь широкого простора для новых поисков, как в деле дальнейшего развития народных инструментов вообще, и оркестров в частности. И в наше время найдется немало дел новому Андрееву...

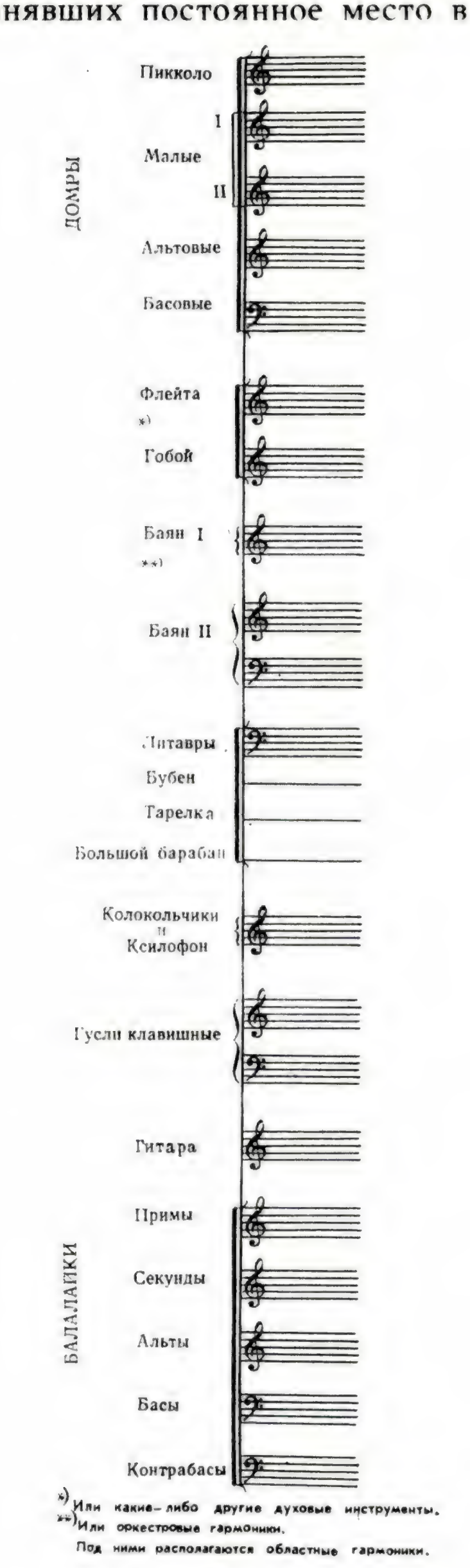
В первый русский народный оркестр входили трехструнные домры (пикколо, малые, альтовые и басовые) и балалайки (примы, секунды, альты, басы и контрабасы). Эти две оркестровые группы составляли его основу, фундамент и благодаря однородности своего звучания сразу же придали оркестру своеобразие и чистоту. Недостатком такого состава была его тембровая бедность. Можно было ввести в оркестр гармонику, но хроматическая конструкция гармоник появилась в России довольно поздно, в 1893 году, и еще не получила признания, а гармоники диатонического строя мало подходили к исполняемому Андреевым репертуару, да и вообще считались им инструментами западными. Поэтому Андреев эпизодически добавлял к струнным лишь некоторые духовые и ударные инструменты, а позже и реконструированные гусли.

В последующие десятилетия жизнь, во-первых, поправила одно из наиболее существенных заблуждений Андреева в отношении гармоник

и баянов и, во-вторых, обогатила первоначальный состав оркестра рядом духовых и ударных инструментов, занявших постоянное место в его партитурах[1].

Сразу же оговоримся, что одной из особенностей народных оркестров, как и вообще народного искусства, является их разнообразие, нестандартность. К числу обязательных инструментов по-прежнему относятся группы домр и балалаек. Прочное и постоянное место заняли теперь и баяны (одна-две партии) или почти равнозначные им оркестровые гармонии: сопрано, альт, баритон (или бас) и контрабас. Их отличие от баянов в том, что они сконструированы специально для игры в оркестре и имеют лишь одну клавиатуру для правой руки. Тембр их более мягок, как бы слегка приглушен, что соответствует всему негромкому, камерному звучанию русского народного оркестра. Не следует пренебрегать группой ударных инструментов, украшающих любой оркестр, тем более народный. Сейчас одинаково широко используются как обычные, общепринятые ударные инструменты, такие, как треугольник, бубен, тарелки, малый и большой барабаны, колокольчики, ксилофон, так и самобытные национальные инструменты, описанные в нашей книге.

Давно уже узаконили свое положение в русском народном оркестре такие духовые инструменты, как флейта и гобой. Они очень близки по колориту русским народным духовым инструментам — свирели и брелке, но превосходят их благородством тембров и полнотою диапазонов. И тем не менее истинное украшение любого оркестра народных инструментов всегда составляют подлинные народные инструменты, в том числе



Партитура современного оркестра русских народных инструментов

[1] Партитура (от итальянского partitura — распределение) — запись на нескольких нотных станах, расположенных по вертикали, оркестровой и ансамблевой музыки.

и духовые. Даже один-два таких инструмента придают звучанию оркестра неповторимый колорит. Узость диапазона и техническая ограниченность с лихвой окупаются их оригинальностью и самобытностью. Что касается якобы существующих трудностей их изготовления и обучения игре на них, то это сильно преувеличено. У наших далеких предков не было ни токарного станка, ни музыкального образования, а инструменты всегда были под руками, и играли они на них отменно.

ТРАДИЦИИ АНДРЕЕВА ЖИВЫ

Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения

После смерти Андреева оркестр, созданный им, продолжал работать под управлением его учеников и соратников. В 1923 году он был переименован в Государственный великорусский оркестр имени В. В. Андреева, а в 1936 — в Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева Ленинградской государственной филармонии. Одновременно, с 1925 года, при Ленинградском радио работал еще один профессиональный оркестр русских народных инструментов.

В начале Великой Отечественной войны почти все музыканты обоих оркестров ушли на фронт, в их творческой деятельности наступил перерыв. Лишь семь человек из состава оркестра радио продолжали выступать перед микрофоном всю войну. Постепенно, с приближением победы, состав оркестра увеличивался. А в 1951 году, когда коллектив окончательно восстановил свои творческие силы, именно этому оркестру было присвоено имя В. В. Андреева и именно он считается продолжателем первого Великорусского оркестра. Ведь многие музыканты, игравшие ранее под управлением самого Андреева, работали в свое время в оркестре радио.

Теперь этот коллектив состоит из 53 артистов. Многие из них начинали свой путь в художественной самодеятельности. Так, например, исполнитель на домре Алексей Ильин начал заниматься музыкой еще в детстве, в школьном оркестре русских народных инструментов. Одной из традиций этого школьного коллектива было систематическое посещение концертов старейшего ленинградского оркестра. Многие из ребят тогда мечтали стать его участниками, но лишь наиболее талантливые и трудолюбивые добивались своей цели.

В оркестре выросли и композиторы, дирижеры, оркестровщики. Композитор Борис Глыбовский, являвшийся долгое время редактором оркестра, начинал занятия музыкой в художественной самодеятельности вагоно-ремонтного депо, где работал токарем. Потом он окончил музыкальное училище, консерваторию и сейчас вместе с В. Бояшовым составляет творческое ядро коллектива. Примерно таким же путем шли к вершинам искусства и дирижеры, работавшие с оркестром: В. Кацан, Н. Селицкий, С. Ельцин, А. Михайлов, Г. Дониях и другие. Оркестром дирижировали и такие выдающиеся дирижеры мира, как Л. Стоковский, К. Элиасберг, Э. Грикуров. Много пел в сопровождении оркестра народный артист СССР Б. Штоколов. В репертуаре коллектива — обработки русских народных

песен, произведения русских и зарубежных классиков, оригинальные сочинения, специально написанные советскими композиторами и, конечно же, пьесы В. В. Андреева — вальсы, мазурки, полонезы, марши.

Государственный академический русский народный оркестр им. Н. П. Осипова

Идеи В. Андреева пустили глубокие корни в нашей музыкальной культуре, они распространились по всей стране.

Два очень одаренных и энергичных музыканта, бывшие участниками знаменитого балалаечного оркестра Андреева, решили по примеру Петербурга создать нечто подобное в Москве. Это были известный домрист и дирижер Петр Алексеев и не менее известный балалаечник-виртуоз Борис Трояновский. 16 августа 1919 года в театре «Эрмитаж» состоялся первый концерт организованного ими профессионального ансамбля русских народных инструментов.

С годами ансамбль рос, развивался, совершенствовался. С 1924 года он стал выступать по радио, а в 1936 году ему было присвоено наименование Государственного оркестра народных инструментов СССР. Деятельность оркестра получила широкое признание, с ним устанавливают прочные творческие связи выдающиеся вокалисты и дирижеры, такие, как Н. Обухова, А. Пирогов, И. Козловский, А. Гаук, Н. Аносов, Н. Голованов, композиторы М. Ипполитов-Иванов и Р. Глиэр.

В 1940 году во главе оркестра встал выдающийся виртуоз-балалаечник Николай Петрович Осипов, еще юношей выступавший в концертах прославленного андреевского оркестра. Он много сделал для совершенствования и обогащения оркестра самобытными русскими народными инструментами: гармониками, рожками, кугиклами. После смерти Н. Осипова в 1945 году его имя присвоено оркестру. Эстафету принял его брат — Дмитрий Осипов. По его инициативе концертные программы стали пополняться пьесами для солирующих инструментов: домры, балалайки, баяна, свирели, звончатых гуслей. Для создания специального концертного репертуара на русской народной основе был приглашен в оркестр замечательный самобытный композитор Н. Будашкин. После Д. Осипова оркестром руководили многие выдающиеся дирижеры.

Оркестр очень много гастролирует. За 50 с лишним лет своего существования он объездил всю нашу страну и посетил многие зарубежные страны: ГДР, Румынию, Австрию, Францию, Англию, Австралию, Новую Зеландию, ФРГ, США и другие. Успех коллектива был громадным. Снова, как во времена Андреева, то в одной, то в другой стране начинают возникать любительские оркестры русских народных инструментов. Со многими из них руководство оркестра поддерживает связи, оказывает им помощь.

В репертуаре оркестра более 5 000 произведений, а состав исполнителей — около 70 человек. Среди них такие известные солисты, как гуслярша В. Городовская, балалаечники заслуженные артисты РСФСР А. Тихонов и Б. Романов, баянист В. Петров, домрист В. Яковлев и другие.

С 1979 года оркестром руководит заслуженный артист РСФСР Н. Н. Калинин.

Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения

Оркестр им. Н. Осипова и оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио, бесспорно, лучшие и известнейшие в нашей стране и за рубежом коллективы такого типа и направления. И оба они связаны с именем своего основателя П. Алексеева, верного продолжателя андреевских традиций. В 1945 году, уступив свое место в Государственном оркестре Н. Осипову, он перешел работать на радио и создал здесь из демобилизованных из армии воинов-музыкантов новый оркестр, проведя первые репетиции у себя на квартире.

Многие дирижеры в последующие годы работали с этим коллективом, но наиболее заметный след оставил народный артист СССР, лауреат Государственной премии им. Глинки Владимир Федосеев. Талантливый музыкант вырос в своем оркестре. До 1959 года он работал в нем концертмейстером-баянистом, занимался оркестровками, выступал в качестве солиста. Успешно окончив Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, он возглавил коллектив как дирижер. Знание оркестра, каждого его инструмента и исполнителя помогли ему быстро освоиться в новой роли и не только стать достойным продолжателем традиций, но и двинуть вперед дело развития народной инструментальной музыки.

Оркестр быстро вошел в число лучших музыкальных коллективов страны. Его отличает высокое профессиональное мастерство, гибкость, работоспособность (на радио иначе и нельзя), тяга к новому, современному. Композиторы, работающие с ним, называют этот оркестр лабораторией, где можно смело пробовать все новое, необычное, искать и дерзать.

Оркестр часто выступает по радио и телевидению. И что бы ни играл он — аккомпанемент к пению Л. Зыкиной или А. Стрельченко, симфонию В. Калинникова или «Русские потешки» В. Бибергана, — всё блещет мастерством и отточенностью деталей.

С оркестром выступали такие замечательные советские исполнители, как скрипачи Д. Ойстрах, Г. Баринова, пианистка Т. Николаева, певцы И. Архипова, Д. Гнатюк, А. Огнивцев, В. Норейка и многие другие.

В состав оркестра входят трехструнные домры, балалайки, оркестровые гармоники, 2 флейты, 2 гобоя, гусли, семиструнная гитара и большая группа ударных инструментов.

Коллектив оркестра — лауреат Всесоюзного смотра профессиональных коллективов в Москве (1967 г.) Он неоднократно гастролировал как по стране, так и за рубежом — в Югославии, ГДР, Испании.

С 1974 года главным дирижером оркестра является народный артист РСФСР Н. Н. Некрасов.

Оркестр Государственного академического русского народного хора им. М. Е. Пятницкого

Сразу же после войны в хор им. Пятницкого, старейший народный коллектив страны, пришел бывший фронтовик, молодой паренек Володя Воронков и выразил страстное желание играть в его оркестре.

— А на чем ты играешь? — спросили Володю. В ответ он достал обыкновенную пшеничную соломинку с дырочками и заиграл известную в те годы песню «И кто его знает». Затем зазвучали белорусские и русские песни и танцы, да как зазвучали! Конечно, это был талант, и Воронкова сразу же зачислили в оркестр хора им. Пятницкого.

О Николае Захаровиче Кудряшове мы уже писали: он мастер делать свирели, жалейки, ложки, трещотки, мастер и играть на них. У него вообще золотые руки: в доме, где он живет, все идут к нему со сломанными замками, будильниками, «молниями».

Вот такие и им подобные самородки составили основу созданного в 1938 году в хоре им. Пятницкого оркестра русских народных инструментов. Следовало бы добавить — подлинных, то есть таких, которые создал сам народ своими руками. Вскоре была открыта студия, в которую со всех концов страны стекались народные таланты. Так однажды появился мальчонка в коротеньких штанишках, заядлый московский голубятник и озорник, Толя Гуляев. Мучительно долго перенимал он основы игры на рожке у владимирского пастуха Н. Солодихина. У Василия Васильевича Хватова, основателя и первого руководителя оркестра, иногда опускались руки: по силам ли этим мальчишкам овладеть трудоемкими народными духовыми инструментами? Но ставка делалась на будущее. И вот теперь, через несколько десятков лет, А. Гуляев — один из лучших рожечников страны. Он первым начал извлекать из своего с виду незатейливого инструмента две октавы полного хроматического звукоряда. В игре его и мягкость русских напевов, и удаль плясовых мелодий. А какая чистота строя!

Так же тщательно и терпеливо подыскивались и воспитывались исполнители на других народных музыкальных инструментах. Баянисты обязательно должны были играть на каких-нибудь областных русских гармониках: саратовской, череповецкой, ливенской, елецкой, бологойской и других. А домристы — на ударных: ложках, трещотках, кокошнике, рубеле. Балалаечники совмещали свое искусство с игрой на духовых инструментах. Заслуженный артист РСФСР В. Морозов играл чуть ли не на всех инструментах, весело чередуя их на глазах у зачарованных зрителей. Всё это жило на сцене, двигалось. Инструменты словно подмигивали зрителю, улыбались и сверкали неповторимыми красками.

Вот оно, современное скоморошество! Оно ожило в этом своеобразном оркестре, где все одеты в нарядные национальные костюмы, где все играют на память, где грустят — так грустят, веселятся — так веселятся. Оркестр не только аккомпанирует пению и танцам, но и выступает с двумя-тремя самостоятельными номерами. Вместе со всем коллективом оркестранты объездили всю нашу страну и чуть ли не все страны мира. Именно благодаря этому оркестру наши гусли и жалейки, ложки и гармоники стали желанными гостями в любом уголке мира: от Японии до Америки, от Швеции до Новой Зеландии. Как видим, оркестры русских народных инструментов могут быть разными: то строго академическими, как оркестр им. Осипова, то скоморошьими, как в хоре им. Пятницкого.

А сколько самодеятельных коллективов существует в нашей стране! Еще большего разнообразия их можно достичь в условиях любительства. Настоящее народное искусство всегда в поисках, в движении, в изобретательности и подлинной артистичности.

*

Летят в космос ракеты, плывут в океаны атомные корабли, весь мир наполнен гулом моторов. Достижения науки и техники кажутся невероятными. Изменился человек, круг его интересов неизмеримо вырос. А искусство? Музыка? Меняются ли они с развитием цивилизации? Конечно! Изменились и содержание и формы современной музыки. Появились новые музыкальные инструменты, богатые и совершенные по своим техническим и художественным возможностям. Разве сравнить современный рояль с древними гуслями или современный электронный баян, на котором играет А. Беляев, с маленькой саратовской гармоникой? А как ново и фантастично звучит ансамбль современнейших электромузыкальных инструментов под управлением В. Мещерина!

Казалось бы, всё, о чем мы писали в этой книжке, такая архаика, такой примитив, что и не заслуживает в наш век столь пристального внимания. Но так ли это? Совсем недавно, во Всесоюзном Доме композиторов прошел необычный концерт. Его участники — собранные со всей России любители народной инструментальной музыки, пастухи и доярки, рабочие и строители, то есть те, кто музыкой занимается лишь в свободное от работы время. Они играют на музыкальных инструментах, сделанных собственными руками. Тех самых, о которых мы рассказывали здесь: народных скрипках, жалейках, дудках, волынках и многих других. В зале столько собралось слушателей, что, как говорится, яблоку негде было упасть. Но еще больше желающих попасть на этот необычный концерт осталось на улице, и они тщетно рвались во входные двери.

Чем же так покорили видавших виды москвичей народные музыканты? Да прежде всего интересными и самобытными музыкальными инструментами. И, конечно, мастерством исполнения на них. Оказывается, и в век научно-технического прогресса игра на простой свирели может взволновать современного человека не меньше, чем игра на электрооргане...

В наши дни многие консерватории Советского Союза имеют факультеты народной музыки, где можно научиться играть почти на всех инструментах той или иной республики. Широкая сеть музыкальных школ и училищ занимается тем же.

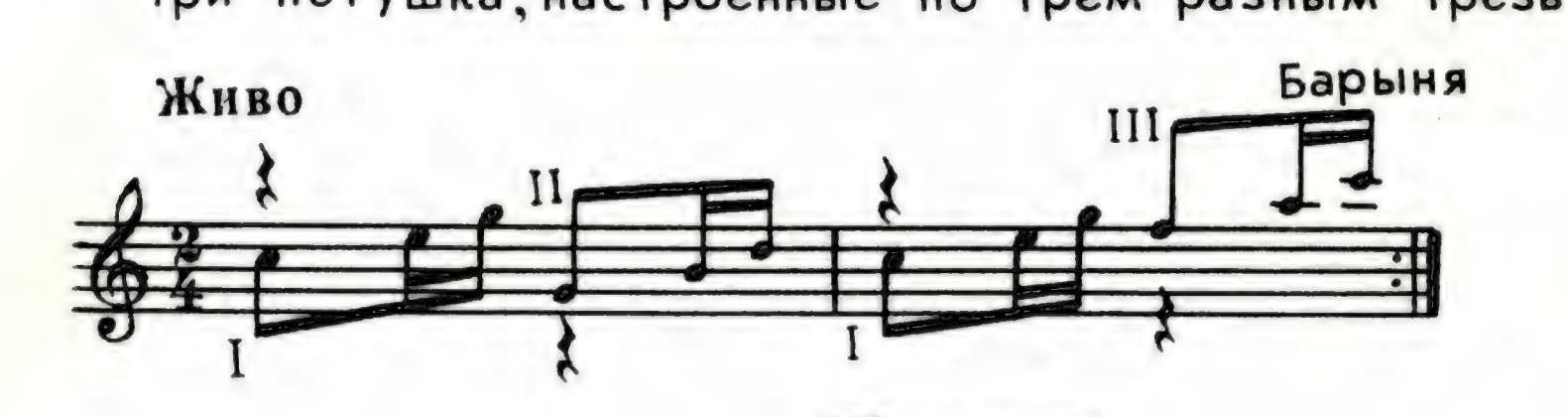
Во всех пятнадцати республиках нашей страны сотни тысяч музыкантов объединены в профессиональные и любительские оркестры народных инструментов. Народные хоры, народные оркестры, ансамбли народного танца — все это те особые заповедники народного творчества, старинного и современного, которое ценно и само по себе, и как питательный родник для других направлений и стилей музыкального искусства. Ни один инструмент симфонического оркестра не сможет дать ту же краску, что, скажем, баян, балалайка или бубенчики. Такие инструменты, если нужно, вводятся композиторами и в состав симфонического оркестра.

Многие из русских народных инструментов популярны теперь не только в нашей стране, но и за ее пределами. Гусли, балалайка, домра, баян, рожок — без них невозможно представить себе современную музыкальную жизнь.

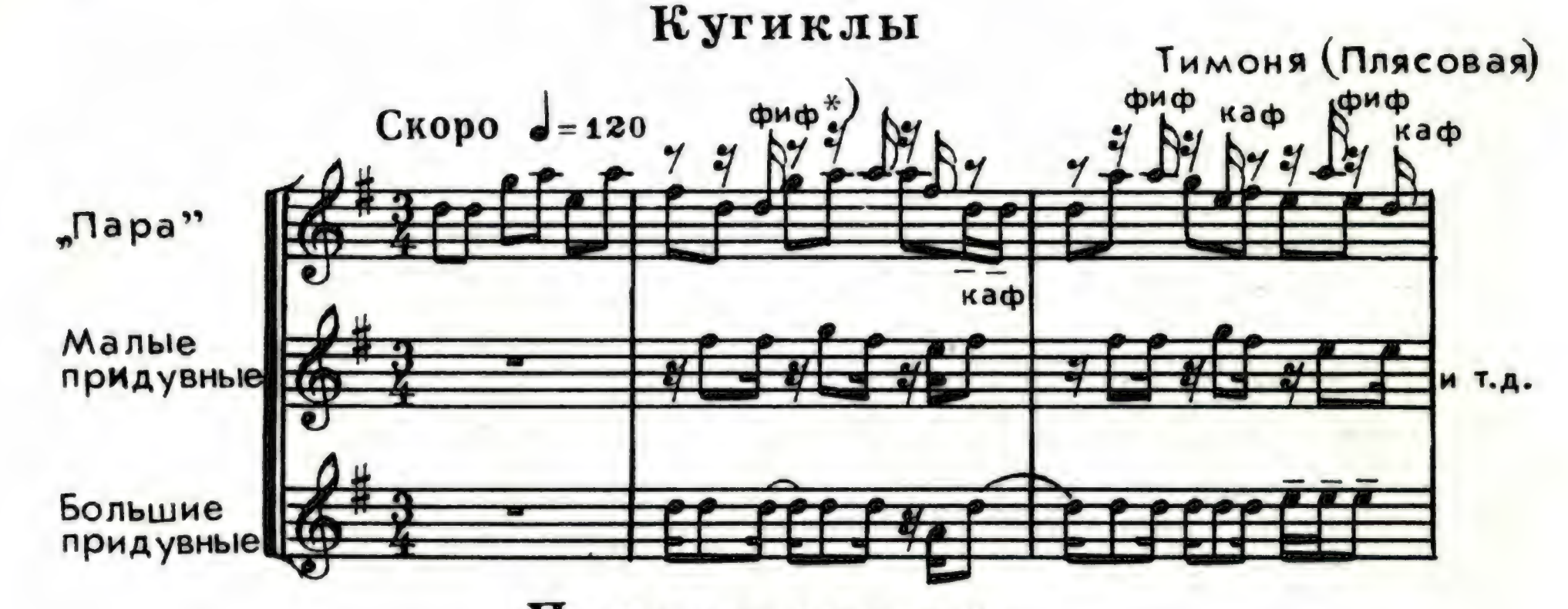
НОТНЫЕ ОБРАЗЦЫ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ НАИГРЫШЕЙ

Свистульки

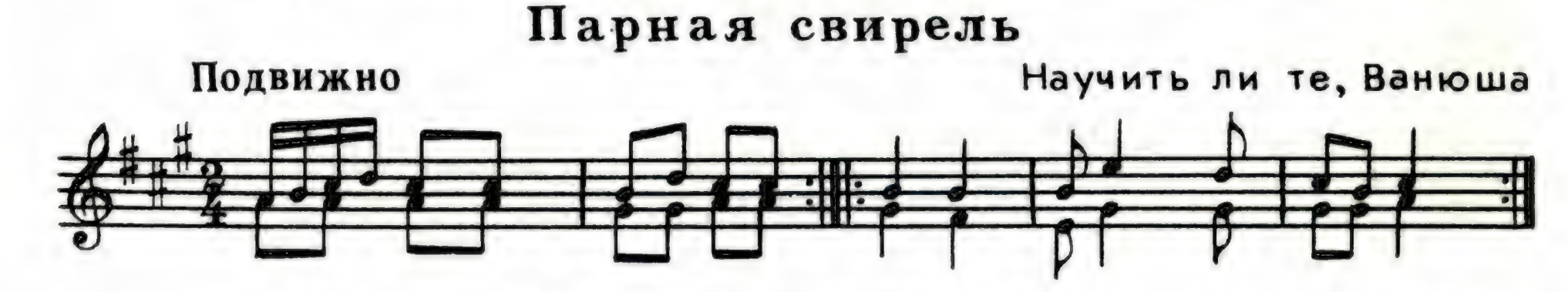
Три петушка, настроенные по трем разным трезвучиям



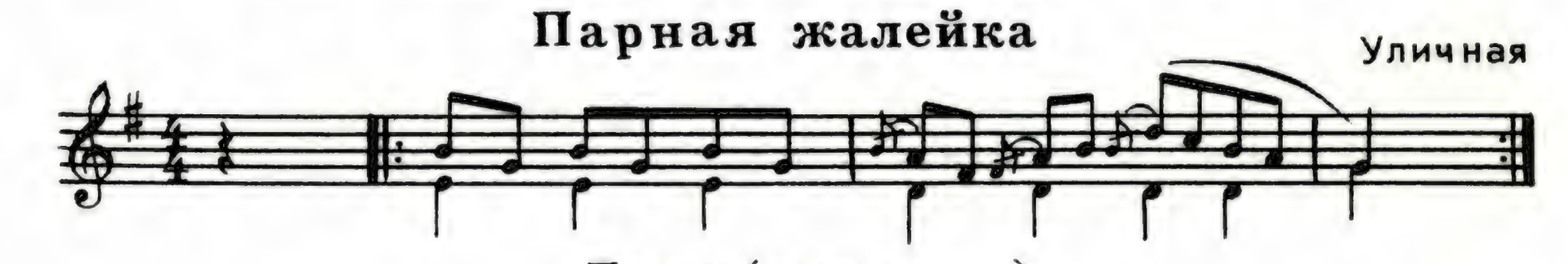
Кугиклы



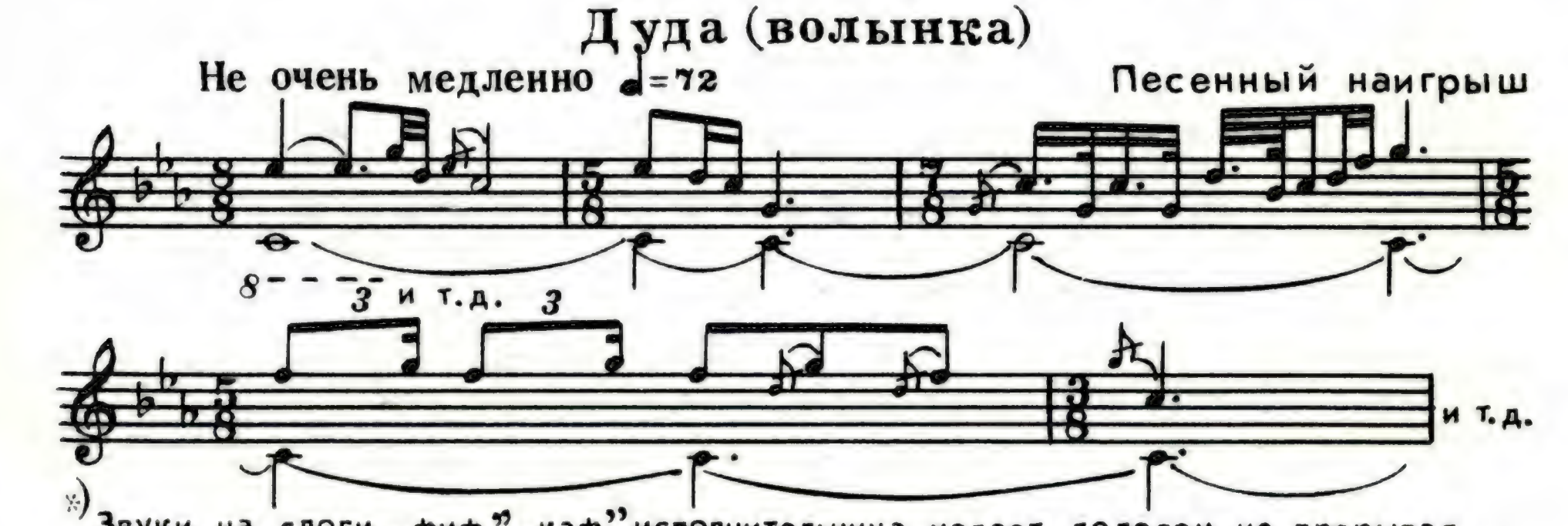
Парная свирель



Парная жалейка



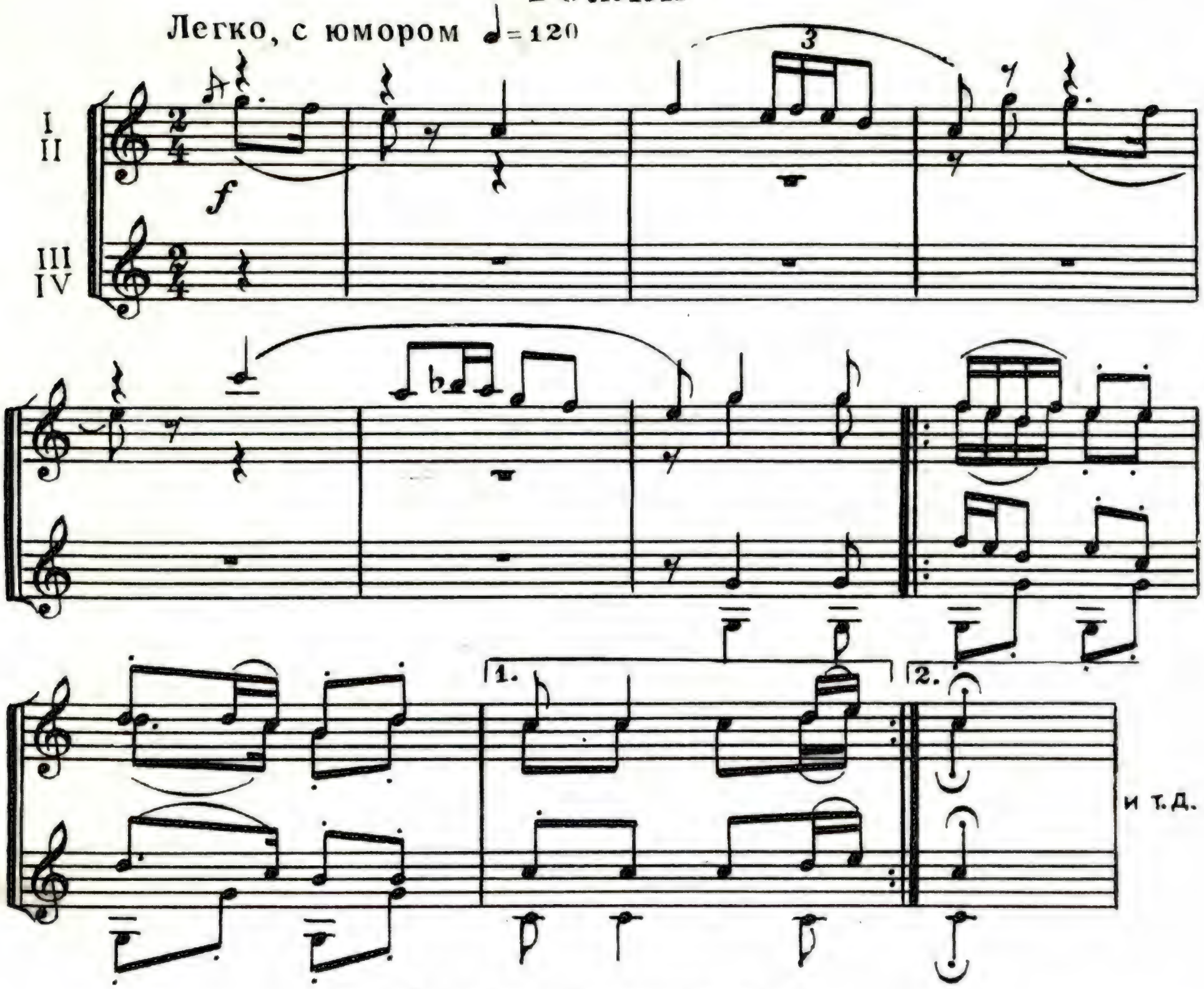
Дуда (волынка)



*) Звуки на слоги „фиф", „каф" исполнительница издает голосом, не прерывая игры на инструменте.

Рожки

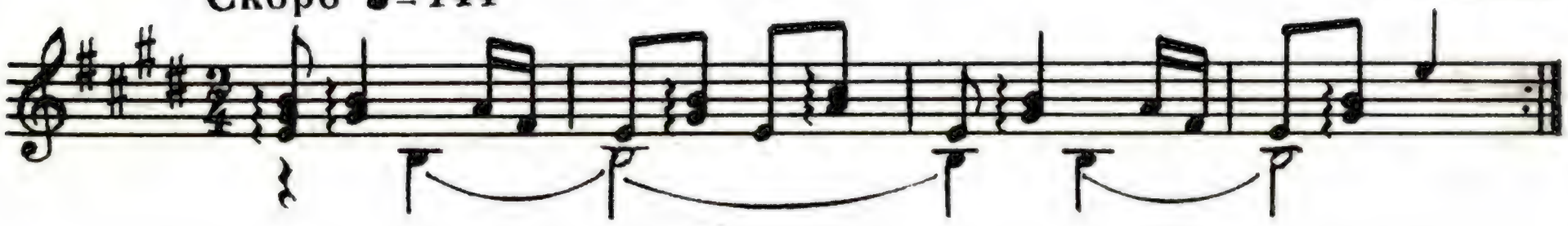
Легко, с юмором ♩=120



Гусли звончатые

Скоро ♩=144

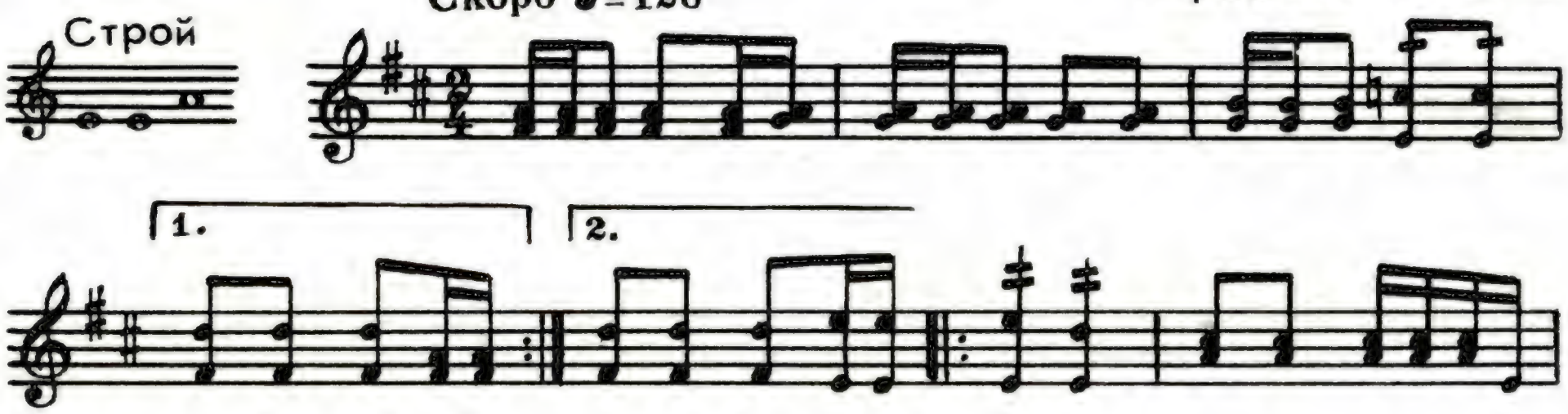
Плясовая

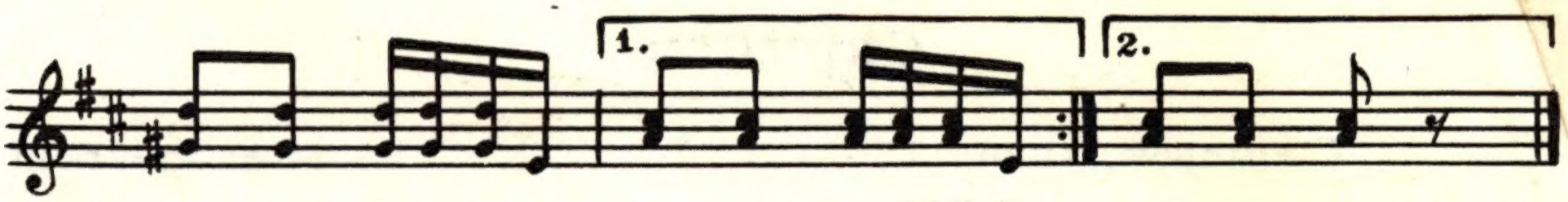


Балалайка

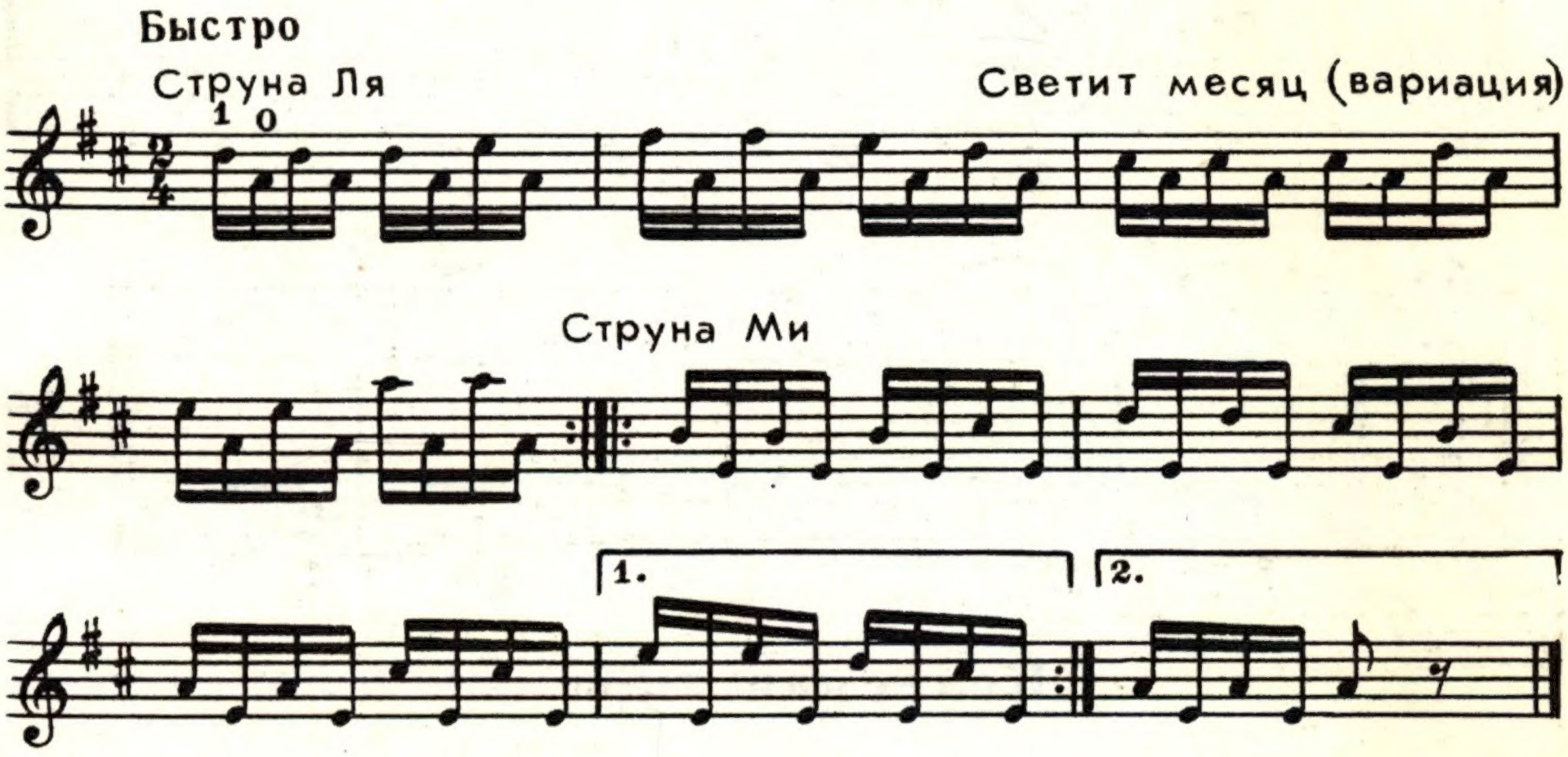
Скоро ♩=126

Народная полечка

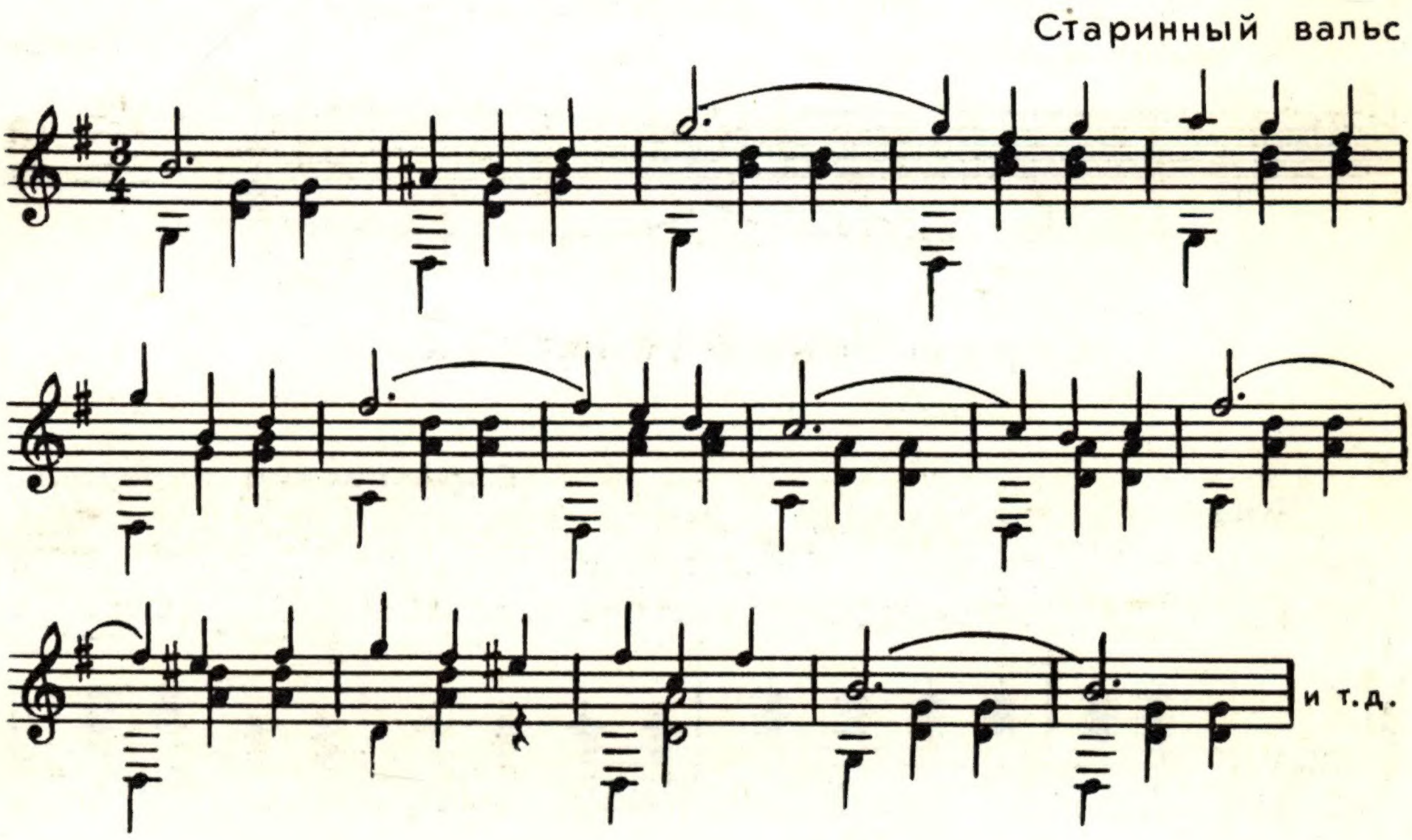




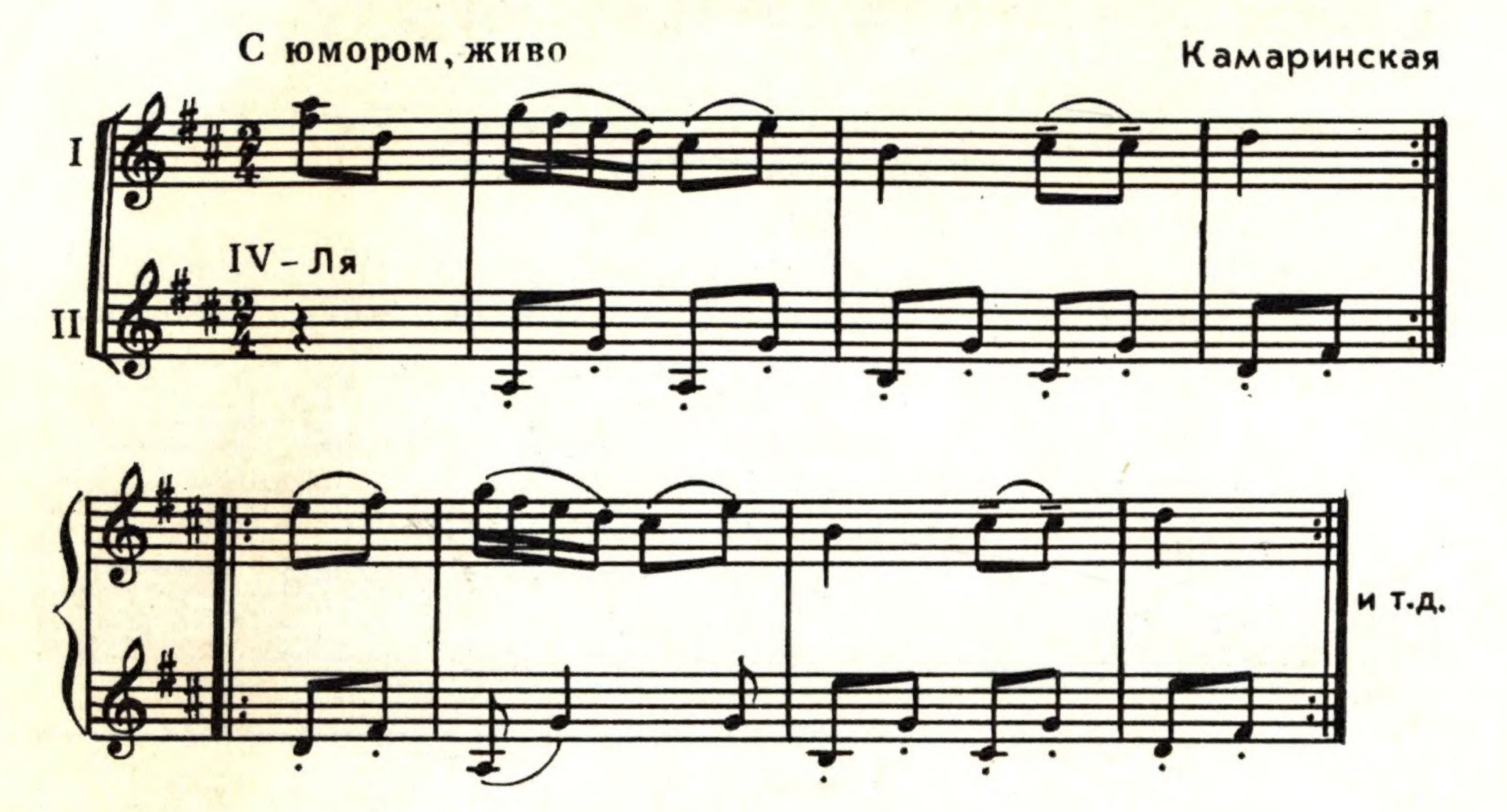
Домра трехструнная



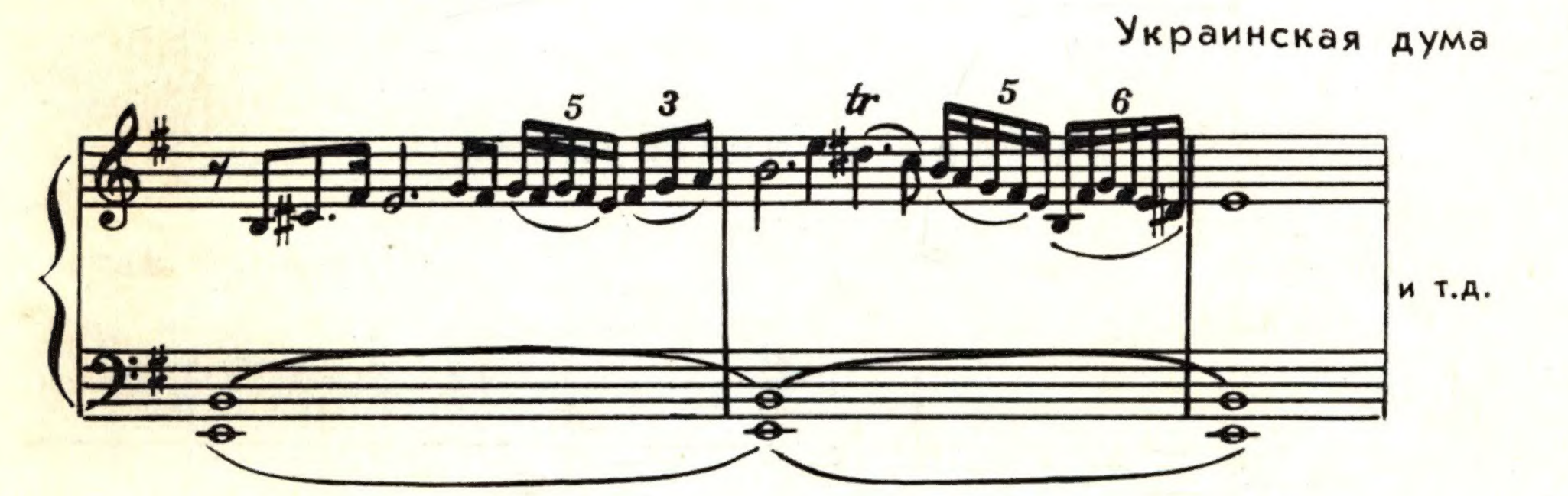
Гитара семиструнная



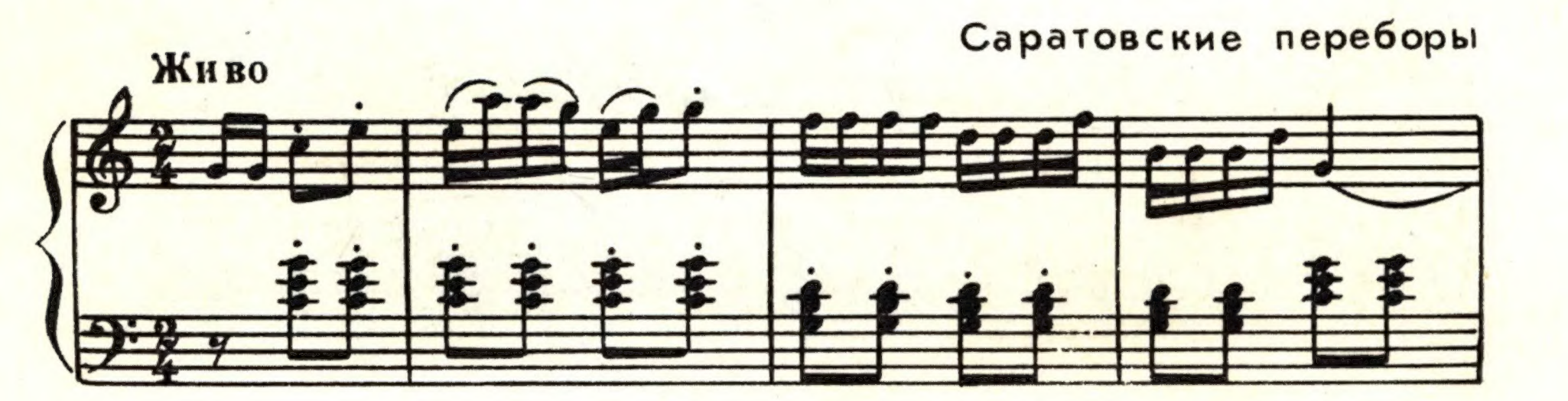
Скрипки

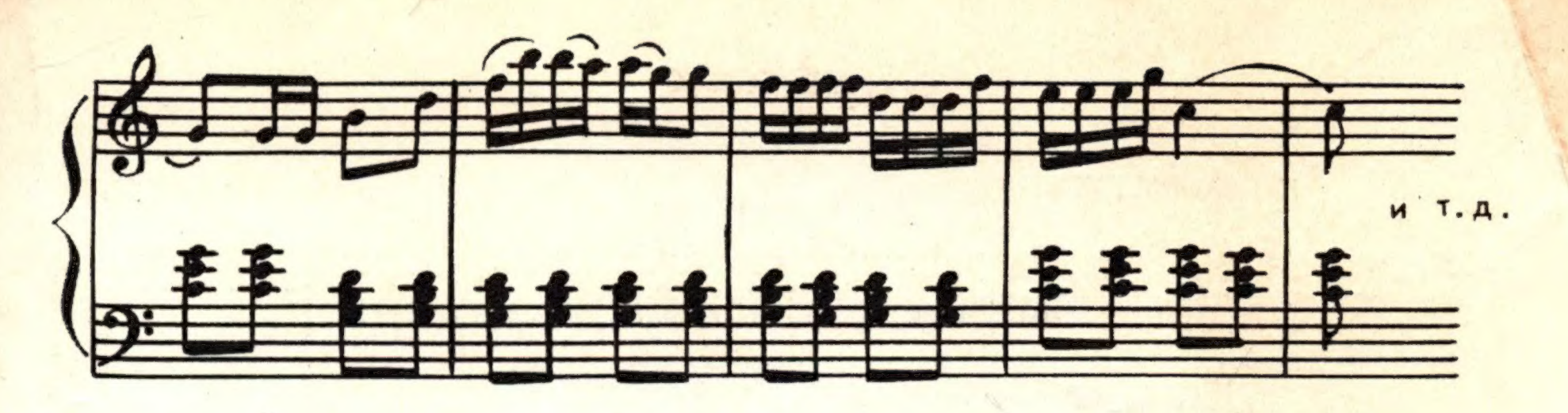


Колесная лира



Саратовская гармоника

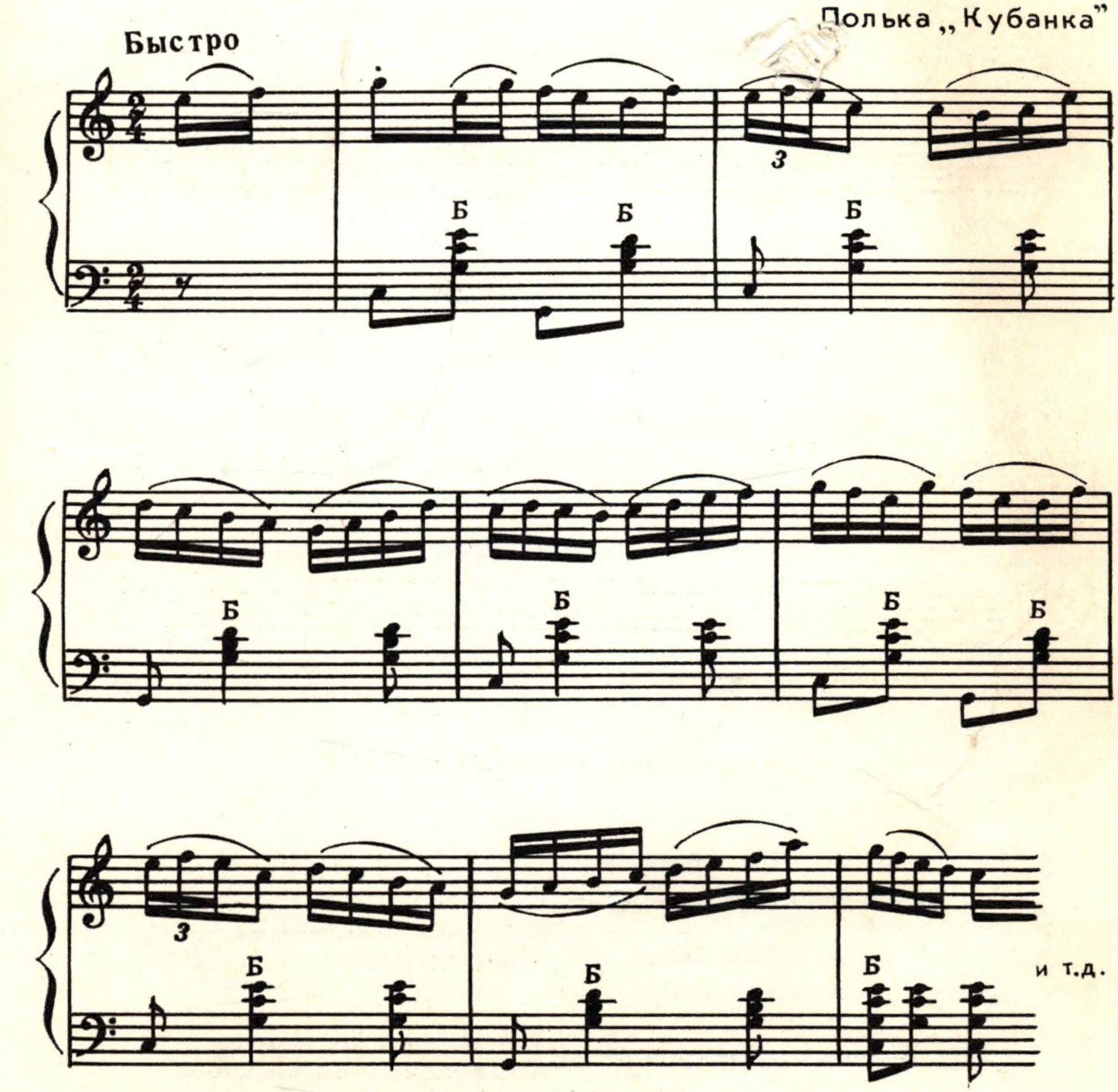




Баян

Полька „Кубанка"

Быстро



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Язык барабанов 5

Звуки Эола и рог Роланда 6

Лук и струна 9

Ударные музыкальные инструменты 11

От ложек до дров 12

Ложки 13

Трещотка 15

Бубенцы 15

Кокошник 17

Рубель 17

Коробочка 18

Дрова 18

Духовые музыкальные инструменты 21

Свистящие духовые инструменты 23

Кугиклы 23

Свистульки 24

Свирель 25

Язычковые духовые инструменты 28

Жалейка 29

Волынка 31

Сурна 32

Брёлка 33

Амбушюрные духовые инструменты 34

История пастушьего рожка 34

Струнные музыкальные инструменты 38

Щипковые инструменты 38

38 О чем рассказали гусли

41 Гусли звончатые

43 Гусли щипковые

44 Гусли клавишные

45 «Рад скомрах о своих домрах»

49 Возвращение балалайки

55 Нашествие гитары

60 Смычковые инструменты

60 Лук-лучок, смык-смычок

60 Гудок

61 Скрипка

64 Колесная лира

66 **Русский баян**

73 **Оркестр русских народных инструментов**

73 В. В. Андреев — создатель первого оркестра

78 Традиции Андреева живы

78 Оркестр русских народных инструментов им. В. В. Андреева Ленинградского радио и телевидения

79 Государственный академический русский народный оркестр им. Н. П. Осипова

80 Академический оркестр русских народных инструментов Всесоюзного радио и телевидения

80 Оркестр Государственного академического русского народного хора им. М. Е. Пятницкого

83 Нотные образцы народных инструментальных наигрышей